

acta universitatis lodziensis

FOLIA LITTERARIA POLONICA

11

pod redakcją
Barbary Bogolebskiej



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO • ŁÓDŹ 2008

REDAKCJA NAUKOWO-DYDAKTYCZNA „FOLIA LITTERARIA POLONICA”

Barbara Bogotębska, Marzena Woźniak-Labieniec

RECENZENT

Bożena Witosz

REDAKTOR NAUKOWY

Barbara Bogotębska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Joanna Balcerak

REDAKTOR TECHNICZNY

Wiesława Łubiech

KOREKTORZY

Danuta Bąk, Katarzyna Gorzkowska

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA

Barbara Grzejszczak

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
2008

Wydanie I. Nakład 115 egz.
Ark. druk. 28,625. Papier kl. III, 80 g, 70×100
Zam. 29/4268/2009. Cena zł 36,–

Drukarnia Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

ISSN 1505-9057

LITERATUROZNAWSTWO

Piotr Pirecki

Tragedie Piotra Krasuskiego wobec sztuki wymowy

U schyłku okresu staropolskiego sztukę wymowy, rozumianą jako *ars bene dicendi*¹, kultywowały niemal wszystkie instytucje szkolne – w równym stopniu jezuici, teatyni co pijarzy. Prawdą jest, że w nauczaniu reguł obowiązujących dobrego mówcę istniały drobne korekty i modyfikacje związane już ze szczegółowymi uwarunkowaniami, które dotyczyły pragmatyki zakonnej. Jedno bez wątplenia było wspólne – realizowanie zasad *ars, bene i dicendi* w zgodzie z ich klasycznym rozumieniem, co zaowocowało włączeniem retoryki (której fundament stanowiła wymowa) w ramy *artes liberales*². Dzięki właśnie „wyzwoleniu” spod więzów doktrynalnych zależności, sztuka wymowy, przestrzegająca retorycznych konwencji, dosłownie i w przenośni „zblądziła pod strzechy”, jeśli za „strzechę” uznać scenę szkolną. Pijarzy, podobnie jak jezuici, doskonale rozumieli perswazyjną skuteczność aktorskiego oddziaływania: ze sceny wprost do publiczności kierowali słowa teatralnego przesłania, stwarzając sobie okazję do prowadzenia łatwej agitacji. Dysponowanie teatrem, chociażby tylko w szkole zlokalizowanym, było potężnym orężem w dydaktyce szkolnej, o czym przekonywały nie tylko doświadczenia jezuitów, lecz także zmierzających ich szlakiem pijarów³. Jednym z nich był Piotr Krasuski, profesor retoryki w podolinieckim kolegium pijarskim, zręczny adaptator tragedii Woltera (*Alzira*) oraz dzieł francuskich jezuitów: ks. Poree i Le Jaya⁴. Świadomość teatralną

¹ Por. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 49.

² B. Otwinowska, *Retoryka*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1990, s. 810.

³ W. Hahn, *Pijarski teatr szkolny w Polsce (zarys)*, „Nasza Przyszłość” 1962, s. 199–200; R. Leszczyński, *Z repertuaru teatru pijarskiego*, „Prace Polonistyczne” 1963, s. 77–78; R. Pelczar, *Teatr pijarski na Rusi Czerwonej w XVII–XVIII wieku*, „Nasza Przyszłość” 1988, s. 97.

⁴ Współczesną recepcję twórczości Krasuskiego zawdzięczamy głównie Stanisławowi Pigoniowi (*Działalność dramaturgiczna Piotra Krasuskiego. Kartka z dziejów pijarskiego teatru konwiktowego*, [w:] S. Pigoń, *Z ogniw życia i literatury. Rozprawy*, Wrocław 1961, s. 60–88. Informacje o Piotrze Krasuskim (1718–1765), prawie całkowicie nieznanym autorze podolinieckiej sceny szkolnej, zamieściłem także w: P. Pirecki, *Antynomia młodość – starość na podstawie dramatów Piotra Krasuskiego „Daniel” i „Alzira”*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czeriak, Lublin 2006, s. 147–158.

rozwinął do tego stopnia, że swój program artystyczny skierowany do podolinieckiej młodzieży usytuował zgodnie z Arystotelesowskim rozumieniem perswazji jako *tria officia dicendi*, mającej w następnych wiekach swoje miejsce w podręcznikach poetyki i retoryki. *Docere*, *movere* i *delectare* stały się niemal wyznacznikami szkolnych deklamacji i pojęciami wprost wpisanymi w reguły retorycznej sztuki wymowy. Jednym z głównych jej atrybutów było przekonywanie, a nic tak sprawnie nie oddziaływało na wyobraźnię odbiorcy jak scena szkolna, usilnie dbająca o możliwie doskonały kontakt z widzem.

Ów triadyczny podział w początkach XVIII w. pijarzy rozumieli tradycyjnie: *docere* zwraca się w stronę intelektu publiczności, stąd dbanie o jej dość jednorodny, wspólnotowy charakter, aby złączona była podobnym doświadczeniem, wykształceniem, rozumieniem świata. Mówca (aktor) miał realizować model perswazji subtelnej, wyciszonej, która byłaby pozbawiona natrętnego dydaktyzmu. Trzeba przyznać, że w Podolińcu rzecz udała się znakomicie. Jeśli pojawiał się dydaktyzm, to nigdy prostacki i wprost, zawsze zręcznie włączony w wymowę danego dzieła lub konkretnej sceny. Podobnie rzecz wyglądała z pozostałymi wyznacznikami retoryczności. *Movere* wzruszało, poruszało i zniewalało, w końcu nakłaniało – zgodnie z doktryną przyjętą przez pijarów od św. Augustyna – zawsze do czynów dobrych. Celem *delectare* było sprawienie przyjemności, pozostawienie wrażenia, że odbiorca obcuje z dziełem sztuki nieskończenie pięknym i dobrym, bogatym w środki perswazji⁵. Tylko przy zachowaniu triadycznej pełni można mówić o dziele doskonałym, realizującym założenia intelektualne i dydaktyczne podolinieckiej sceny. Krasuski jako jeden z głównych przedstawicieli teatru pijarskiego dobrze rozumiał całą tę złożoność i na miarę talentu w praktyce dostosowywał treści literackie do potrzeb teatru. Jako zręczny adaptator zdawał sobie doskonale sprawę z trudności powierzonego sobie zadania: gdyby zdecydował się na filologiczny przekład obcych tragedii, wówczas zatraciłyby swe praktyczne przeznaczenie. Dydaktyzm uleciałby bezpowrotnie, zaś wymowa wielu scen nie byłaby aktualna. Krasuski postąpił podobnie i zarazem inaczej niż Piotr Ciekliński przy przekładzie komedii Plauta *Trinummus* – podobnie, gdyż zrezygnował z wielu fragmentów niemieszczących się w pragmatyce szkolnej kolegium pijarskiego (m.in. z obecnych w tekście scen o charakterze erotycznym bądź swawolnym); odwrotnie, bowiem gdy Ciekliński antyczny utwór przyozdobił polską szatą, Krasuski zachował całkowitą wierność nie tylko wobec wydarzeń i postaci, lecz także akcji. Daje się to wytłumaczyć w dość prosty sposób – każdy teatr szkolny dbał o wszechstronne wychowanie młodzieży, o należyte rozłożenie proporcji pomiędzy kształceniem religijnym a obywatelskim. W obu wypadkach znacząca rola przypadała sztuce

⁵ Na zagadnienie *delectare* w rozumieniu estetycznej przyjemności z lektury zwrócił uwagę H. Lausberg (*Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 127).

wymowy, realizowanej wprost na scenie bądź w kształconej na lekcjach umiejętności sprawnego posługiwania się słowem.

Jeśli zatem Krasuskiemu przyświecał głównie cel teatralnej edukacji młodzieży, to z konieczności musiał uwzględnić fakt, że przywoływanie motywów powszechnie znanych ze Starego Testamentu (*Daniel*) lub z historii (*Alzyna*) było dobrą „przynętą” dla bogobojnej i patriotycznie zorientowanej młodzieży. Dobrze wiadano o zaletach teatru, dzięki któremu można było realizować projekty przekraczające pierwotny zamysł – jeśli pokazywano *Alzynę*, a czyniono to przynajmniej kilkanaście razy, wówczas z przyjemnością wyobraźnia odbiorcy podążała w niedostępną krainę Ameryki Południowej. Jeśli zaś przedstawiano treści eschatologiczne, wtedy najchętniej odwoływano się do autorytetu *Biblii* w szerokim rozumieniu tego słowa. Właśnie względy moralne zadecydowały, że Krasuski oparł się na starotestamentowym motywie męczeństwa Daniela. One niejako gwarantowały tragedii powodzenie u widza, jednoznacznie wskazując drogę, jaką podążała pijarska scena w Podolińcu. Do końca nie wiadomo, czy autorowi przyświecał tylko cel utylitarnego kształcenia poprzez deklamowanie na lekcjach i doskonalenie sztuki wymowy, czy też miał na względzie wyłącznie aspekt teatralny, czyli wystawienie tragedii na deskach podolińskiej sceny. Można domniemywać, że brak tekstu pobocznego i dość słabe zaopatrzenie poszczególnych sztuk w instrumentarium teatralne nie sprzyjało ich scenicznemu żywotowi, że bardziej skupiały się na deklamacjach z podziałem na role niż samoistnej grze aktorów.

Sztuka wymowy na usługach rozumu (*docere*) i wzruszenia (*movere*)

Oratorstwo wpisane w dzieło literackie zawsze oddziaływało na wiele sfer ludzkiej percepcji i ludzkiego poznania. Za każdym razem ów proces łączył się z przekonywaniem i z nauczaniem, niekiedy wprost, częściej jednak za pośrednictwem chwytów o charakterze perswazyjnym. W *Alzynie* już argument (streszczenie sztuki) odwoływał się do tego co „przed” i „po”. Do zdarzeń poprzedzających, bez znajomości których sens byłby mało czytelny, oraz do wydarzeń następujących, które ułatwiały recepcję całości dzieła. Sfera *docere* była wówczas jakby w uśpieniu, nie wymagała od czytelnika samodzielności w odbiorze sztuki, aczkolwiek odwoływała się do historii, a ta, wspomagając się autorytetem Krzysztofa Kolumba, pouczała, ale też informowała. Stąd zespolenie dwóch pozornie niezależnych funkcji – dydaktycznej i informacyjnej – również poprzez nietypowe eksordium w formie toposu wiedzy powszechnej: „wiadomo wszystkim, że pierwszy, który część nowego świata albo Ameryki w roku 1492 odkrył, był Krzysztof Kolumb, Genuńczyk. Wkrótce po tym wielu innych eksperyjencją w żegludze doświadczonych, śladem jego idąc,

inne odkryli prowincyje, jako to Ameryk Wespucyjusz Florentczyk, część kraju ku południowi leżącego, według niektórych Ferdynand Korteż – Hiszpan Królestwo Mexiko, Franciszek Pizar – Królestwo Peru, inni inne znaczne państwa na Królów Hiszpańskich podbiwszy, oneż pod imieniem ich rządzą”⁶. A w scenie I aktu I ujawniają się lęki ojca związane z upływem czasu i z nadchodzącą starością, które należałoby potraktować jako swoisty testament – nieformalne przekazanie synowi wiedzy na temat rozumienia prawdy i cnoty. Przesłanie, jakim jest amplifikacyjnie wyrażony dowód etyczny, istnieje w ramach *genus demonstrativum*, któremu sens nadaje wypowiedź Alwaresa utrzymana w tonacji popisowego oratorstwa okolicznościowego. W tym wypadku należy mówić o starannie ukształtowanym toposie rodziny, bowiem starzec swoje słowa dedykuje synowi. Pobrzmiwają w nich echa szacunku i miłości widzianych przez pryzmat śmierci, ale także w zgodzie z antynomicznym przekazem – patriarchalna starość staje się nakazem moralnym dla młodego życia. I, co ważne, to dedykacja wpisana wprost w model aktancyjny teatru pijarskiego⁷, o którym wciąż tak niewiele wiadomo:

Alwares

Rząd po mnie państwa tego, synu, w ręce składa.
Staraj, że się, w tej państwa nowego połowie,
By przez cię panował Bóg, nasi królowie,
Zdawam ci ten najwyższy honor, lecz wraz śliski,
Gdym ja w te lata zaszedł, żem już śmierci bliski,
Gdy mnie sam wiek zwątlwszy, siły mi odbiera
Ciężar ten, sam się z słabych rąk w twoje odbiera.

(akt I, w. 2–8)

W dalszej części nastąpiło rozwinięcie owych akcentów rodzimych, które były upostaciowane w triadzie Bóg i poszanowanie autorytetu władzy (to wcześniej), a do tego doszły jeszcze honor i sprawiedliwość:

Dajże mi pokój, honor i najwyższa władza
Nie cierpi towarzystwa, we dwóch się nie zgadza.

(akt I, w. 41–42)

Są więc dobrą przesłanką dla kolejnej idei kryjącej się pod płaszczem *docere*. Pierwszy raz w polskim dramacie tak wyrażenie formułowana apoteoza rozumu doszła do głosu. Wcześniej niby też rozum decydował o wymowie niektórych scen bądź nawet całych aktów. Jako dowód kreowania wolnej myśli i przesłanka ludzkiego działania był ściśle związany z bohaterami dramatu

⁶ Odkrycie tekstów Piotra Krasuskiego nauka zawdzięcza Jerzemu Starnawskiemu. Wszystkie cytaty podaje za: P. Krasuski, *Alzyra*, MF 564 BUŁ, s. 2.

⁷ Anne Ubersfeld twierdzi, że jest to w szczególności cecha dramatu, wyróżniająca gatunek spośród wielu innych (*Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 97 i n.).

humanistycznego doby późnego renesansu. Miał też wartość typologiczną – mądrość zazwyczaj reprezentowali starcy (np. Skarbek z komedii Cieklińskiego *Potrójny*). Wczesne oświecenie nie pomija tego faktu milczeniem, wręcz przeciwnie – topos starości skojarzony z rozumem pogłębia i rozwija. Nie zmienia tego faktu stwierdzenie, że dzieło Krasuskiego stanowi jedynie odbicie wolteriańskich poglądów na świat i historię, że jest jedynie tłumaczeniem. Choćby pobieżne zestawienie obu tekstów wykazuje niezbicie skłonność polskiego dramaturga do wzmocnienia treści, pogłębienia rezultatów uzyskanych w nieporównanie mniejszej dawce przez Woltera. Idee oświeceniowe, mające również wartość perswazyjną, nie tylko powinny skutecznie przekonać do celowości ich propagowania, lecz także służyć gloryfikacji dobrych uczynków i czynności, które zrodziły się dzięki patronatowi rozumu. Krasuski nie posłużył się tanim i cikliwym dydaktyzmem, mogącym razić nawet niewyrobioną literacko i teatralnie młodzież kolegium, ale zdecydował się na taką formę tłumaczenia, która racjonalistyczne myślenie otoczyłaby świetlistą aureolą, a przez to nadałaby jej szczególnie ważny, wyrazisty sens. W nim zawiera się tak istotna dla ideologów oświecenia chęć nauki bez względu na osiągnięty wiek:

A choć mój wiek do rządu mniej się zdaje zdolny,
Rozum mój jednak, jeszcze może się oświecić.
(akt I, w. 46–47)

Cel perswazyjny został osiągnięty. Powstało wrażenie obcowania z tekstem, którego wartość poznawcza nieporównywalnie wzrosła, gdy faktyczne intencje starca zostały ujawnione odbiorcy. Wręcz należałoby wysnuć wniosek, że metoda bezpośredniej charakterystyki postaci wpływa mobilizująco na sferę racjonalnej argumentacji, nie pozbawionej akcentów emotywnych. Jeśli Alwares-starzec wypowiada sąd na temat rzeczywistości, którą dobrze poznał i zrozumiał dopiero pod koniec życia, to ewidentnie wzrusza i wywołuje u odbiorcy uczucia sympatii i litości. Ten już pozbawiony władzy człowiek postępował niekiedy bardzo źle i niegodziwie (jako poprzednik Guzmána na fotelu rządcy Peru), ale Krasuski nie chciał stworzyć negatywnego obrazu ojca, który wówczas jednoznacznie przeciwstawiałby się obiegowym sądom i opiniom na temat etyki władzy i ojcostwa. Nawet jeśli Alwares był niegodziwcem, to moralny aspekt tragedii wymagał złagodzenia historycznego obrazu. I tu podoliniecki profesor posłużył się topiką wiary – oddał głos swemu bohaterowi, aby ten przemówił i przekonał do swoich racji. Zabieg udał się znakomicie: topika wiary została wykreowana dzięki toposowi skromności. Powstało bowiem wrażenie obcowania z człowiekiem niejako przez wiek skazanym na marginalizację, z człowiekiem, którego złe okoliczności zmuszały do oportunistów i niecných uczynków. Krasuski na tyle zręcznie przedstawia postać starca, że zaopatruje go w pewien sympatyczny rys smutku i nostalgii za czasem minionym, wcale nie idealizowany, a przeciwnie

– oceniony krytycznie. Cel takiej kreacji był zgoła oczywisty – tekst od początku miał wzruszać i wywoływać emocje, stąd pewna, niekiedy nawet przesadna, skłonność Krasuskiego do idealizacji, nawet wbrew faktom. Założenia dydaktyki szkół pijarskich (z oczywistych względów także w Podolińcu) niewiele różniły się od programu jezuitów. Przynajmniej jeszcze do czasów „inwazji oświeceniowej” rodem z Francji wręcz dopominano się o kreowanie barwnych ludzkich figur – zazwyczaj w równym stopniu dobrych, co złych. Wychodzono bowiem ze słusznego mniemania, że kontrastowanie według schematu czarno-białego nie służy potrzebom szkolnym, że tylko deprawuje, zniewala i nie stwarza iluzji prawdopodobieństwa⁸. Stąd potrzeba „nowego oświecenia” odbiorcy: nakłanianie do zaprezentowanych poglądów i racji ma na celu wywołanie pozytywnych doznań. Zawsze starcza słabość i życiowa niemoc stanowiły o przyjaznych odczuciach, jakie były kierowane w stronę osób dotkniętych jakąś formą fizycznej niedoskonałości. Krasuski pokazuje nowe oblicza *docere* w pełnej krasie. Racjonalne przesłanki związane z wiedzą o postaci nieco ustępują miejsca *movere*. Celem każdej oprawy elokucyjnej jest „uwiedzenie” odbiorcy, aby go – za pośrednictwem figur słów i figur myśli – usidlić i ostatecznie przekonać, w tym wypadku wzbudzając u odbiorcy współczucie dla niedogodności związanych z jesienią życia:

Stargany będąc pracą, nadwątłony laty,
Już mi się przykrzą rządy, dość mi będzie na ty.
(akt I, w. 43–44)

Było to zadanie ze wszech miar trudne, zważywszy, że nauka dobrych obyczajów przekazywana wprost z desek scenicznych napotykała szereg trudności. Już w 1657 r. Onofrio Conti, prowincjał zakonu pijarów, po wizytacji przeprowadzonej w Podolińcu zabronił wykonywania przedstawień teatralnych pod karą ekskomuniki, zalecając, aby zastąpić je akademiami w Wielki Piątek oraz pokutnymi procesjami w związku z uroczystościami Bożego Ciała⁹. Nie wiadomo do końca, dlaczego nie było łatwo o przyzwolenie dla wystawienia skądinąd nabożnych dzieł i dlaczego widowiska religijne miały dosyć ograniczony zasięg, zupełnie odwrotnie niż adaptowane tragedie bądź komedie. Można tylko domniemywać, że obawy budziła możliwość głoszenia herezji, co w tym wypadku oznaczało zbyt dużą swobodę w interpretacji kanonicznych fragmentów Pisma Św. Podobny zresztą spór i opór wywoływały sztuki jezuickie – tam jednak system nauczania był na tyle dobrze zorganizowany, że miał bezpośredni wpływ na wygłaszane treści.

⁸ O historii polskich pijarów i założeniach pragmatyki szkolnej pisał Jan Buba, który umiejscowił Piotra Krasuskiego wśród pisarzy, którzy zasłużenie weszli do polskiej literatury (*Pijarzy w Polsce. Próba charakterystyki*, „Nasza Przeszłość” 1962, s. 13–38).

⁹ J. B u b a, *Polskie misterium pasyjne na Spiszu w połowie XVII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1976, z. 1–2, s. 67.

Nie bez obaw więc wystawił Krasuski swój kolejny dramat, tragedię *Daniel*, choć czas – historycznie znacznie późniejszy i jakby bardziej tolerancyjny – sprzyjał teatrowi szkolnemu. Tragedia była oryginalnym dziełem jezuity Le Jaya¹⁰. Szymon Bielski pośrednio potwierdził, że zgoła pragmatyczny cel towarzyszył wystawieniu tragedii: „grywała ją prywatnie młodzież pijarska w nowicjacie w dni zapustne dla zabawy swojej i księży mieszkających”¹¹. Prywatnie – a więc półoficjalnie, co tylko potwierdza pogląd o niezbyt przychylnym spojrzeniu prowincjałów zakonnych na teatralne próby uczącej się młodzieży, dokonywane pod bacznym okiem profesorów.

Sama sztuka wiele zawdzięcza oratorstwu: emfaticzny styl wypowiedzi Daniela obudowany został szeregiem środków retorycznych, takich jak amplifikacyjna rozwiąłość i hiperbolizacja oparta na wykrzyknieniu jako środka wzmacniającym ekspresję teatralną. W słowach skierowanych do Jozedeka uwidacznia się falujący i zmienny nastrój poetyckiej frazy – od uniesienia i wręcz nasyconego pierwiastkiem panegiryzmu patosu do wewnętrznego wyciszenia. Wahaniom podlega cała oprawa elokucyjna – oczywista dla tragedii stosowność płynnie przechodzi w styl ozdobny na usługach *decorum*, łatwo rozpoznawalny w gatunkach wysokich. Tę zasadę najlepiej tłumaczą słowa Daniela, którego skromność i grzeczność względem przyjaciela wcale nie są oznaką słabości, lecz dowodem na niezłomność charakteru. Przecież Daniel cierpi, wtrącony do lochu przez króla Dariusza za wyznawanie wiary w Boga. Nie obawa przed spodziewaną śmiercią warunkuje postawę młodzieńca, lecz topos wanitatywnej nędzy człowieka. Niczym w kalejdoskopie przesuwają się obrazy troski o ludzki los, jeszcze barokowej proveniencji, ozdobione pytaniami retorycznymi i pochwałą wiedzy:

O, miły konfidentie! O, mój przyjacielu!
Czemu, proszę, zażywasz do mnie słów tak wielu,
Dziwując się, żem w troskach? Czyli cię uwodzi
Miłość, czy niewiadość, co na zgubę godzi
Moję, że nie przenikasz? Ach, ucz się, ucz bracie,
Że szczęście jest podległe prędkiej alternacie!
Dopiero służy honor z fortuna, już snadnie
Nad samo spodziewanie nędzy człek upadnie.
(*Daniel. Tragedia*, akt I, w. 19–25)

W dialogu między Jozedekiem a Danielem ujawnia się bogaty zasób środków retorycznych, który nie ulega zasadniczemu powiększeniu w dalszej części dramatu. Oczywiście są to konstatacje wstępne, ale już z całą odpowiedzialnością należy przyjąć założenie, że dramaturgia Piotra Krasuskiego oddziaływała na

¹⁰ Nieco więcej uwag porównawczych zamieściłem w rozprawie *Antynomia młodość – starość...*, s. 149.

¹¹ Sz. Bielski, *Wybór różnych gatunków poezji. Część III*, Warszawa 1807, s. XXXI.

stan ludzkiej świadomości poprzez perswazyjne „apelowanie” do sfery rozumu (reinterpretacja biblijnej *Księgi Daniela* stwarza taką możliwość). Nie były jej także obojętne reakcje emocjonalne, odnoszące się wprost do wrażliwości widza. Obserwacja kolejnych partii tekstu przynosi sporo wartościowych wniosków. Obyczajem podolinieckiej sceny było przede wszystkim wywoływanie emocji, także religijnych, aczkolwiek pijarzy nie stanowili zakonu niedostępnego dla ogółu. Dominowała potrzeba stworzenia wzorca, najlepiej parenetycznego, dzięki któremu łatwiej byłoby dotrzeć do oczekującego budujących treści odbiorcy¹².

Bez *delectare*?

Bez pogłębionych studiów poświęconych podolinieckiej scenie bardzo trudno rozstrzygnąć tę kwestię. Nie ma bowiem wyrazistych przesłanek, które pozwalałyby oceniać poszczególne tragedie z pozycji ich teatralnej recepcji. Trudno zatem formułować jednoznaczny sąd w sytuacji, gdy tak wiele jest niewiadomych. W tym wypadku trzeba oprzeć się wyłącznie na dokumentach, pozwalających sformułować dość ogólną tezę¹³. Niestety, jest to bardzo szczupły zasób. Wiele uwag zostało zawartych w programach teatralnych bądź instrukcjach władz zakonnych, przesyłanych do poszczególnych prowincji w związku z realizacją obowiązku szkolnego¹⁴. W żadnym z zachowanych dokumentów nie ma odniesień do wrażeń odbiorcy teatralnego, nie można więc sformułować opinii przesądzającej, w jakim stopniu teatr szkolny w Podolińcu zachwycał (jeśli w ogóle zachwycał). Wiele wiadomo o projektach scenicznych, postaciach, w końcu wystawianych sztukach, brakuje zaś tego ostatniego członu odpowiedzialnego za wyrażanie ludzkich reakcji po obejrzeniu spektaklu. Rzecz jest ważna o tyle, że przyczyniłaby się do gruntownego poznania siły ideologicznej i perswazyjnej teatru w Podolińcu. I znów pozostajemy w domysłach: wszak można wysnuć mniemanie, że skoro Stanisław Konarski zerwał z tradycją panegirycznych dedykacji, to funkcję tę z konieczności przejął już pozbawiony natrętnego i nudnego oratorstwa teatr¹⁵.

¹² Problem jest całkiem świeży. Dopiero od niedawna badam tragedie Krasuskiego, stąd mogę przedstawić tylko ogólne wrażenia, bez wniosków o charakterze szczegółowym. Na te należałoby jeszcze trochę poczekać. Myślę, że znajdują się w opracowywanej przeze mnie monografii, której roboczy tytuł brzmi: *Dramaturgia Piotra Krasuskiego*.

¹³ J. Reychman, *Stan i postulaty literatury historycznej o dawnym kolegium w Podolińcu*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 1969, nr 4, s. 443–454.

¹⁴ W. Korotaj, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkania teatralne*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1967, s. 87.

¹⁵ S. Konarski, *Pisma wybrane*, t. 1–2, oprac. J. Nowak-Dłużewski, Wstęp Z. Libera, Warszawa 1955, s. 272–273.

Piotr Pirecki

The tragedy by Piotr Krasuski in view of the rhetoric
(Summary)

The article is the first attempt systematize the term rhetoric of the tragedy Piotr Krasuski. It also methodizes other tragedy genres. The readers gives a great insight into considerations about the tragedy by Piotr Krasuski and historical background. Moreover, the final remarks are to confirm the established thesis of the research work.

Agnieszka Mazurska

**O postaci Przeczystej Rodzicy
z *Hymnu na Dzień Zwiastowania***

Kimże jest ta, która świeci z wysoka jak zorza,
piękna jak księżyc, jaśniejąca jak słońce,
groźna jak zbrojne zastępy? (Pnp 6, 10)¹

Przedmiotem pracy jest poetycki obraz Niewiasty w niebiosach z *Hymnu na Dzień Zwiastowania N. P. Maryi* Adama Mickiewicza. Interesuje mnie źródło czy raczej źródła inspiracji, dzięki którym powstał on w wyobraźni poety. Zajmę się także jego realizacją w omawianym wierszu oraz jego kontynuacją w późniejszej twórczości Mickiewicza. Poza moim zainteresowaniem pozostaje kwestia przynależności gatunkowej utworu oraz inne zagadnienia dotyczące poetyki tekstu.

Hymn..., powstały prawdopodobnie w pierwszej połowie grudnia 1820 r. w czasie „kowieńskiego zesłania”, został opublikowany w pierwszym tomie *Poezji* w 1822 r. jako jeden z *Wierszy różnych*. Wśród nich zajmuje miejsce pierwsze, co z pewnością ma swoje znaczenie. Tom otwiera *Przemowa* przedstawiająca poglądy młodego poety na poezję romantyczną i jej źródła. Wiersze z tego zbioru są tych poglądów „zastosowaniem” w poetyckiej praktyce. Tak sądzi się na ogół o cyklu *Ballad i romansów*, traktując *Wiersze różne* jako swoisty aneks². Nie chcę zajmować się pozostałymi *Wierszami różnymi*, jednakże poprzez analizę poetyckiego obrazu Niewiasty postaram się wykazać, że *Hymn...*, mimo pozorów klasycystycznej „chłodnej” wprawki³, jest na właściwym miejscu – w pierwszym tomie *Poezji*, po rewolucyjnej *Przemowie*, na czele *Wierszy różnych*.

¹ Wszystkie cytaty biblijne za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980, tzw. Biblia Tysiąclecia.

² Por. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 140.

³ *Ibidem*, s. 320 – przyp. dotyczący „chłodu” i „wystudiowania”. Por. także: „zarzucano «Hymnowi» brak uczucia, chłód, dystans kunsztownej retoryki” oraz przyp. w Cz. Zgorzelski, *Matka Boska w poezji Mickiewicza*, [w:] *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX w.*, Lublin 1988, s. 156.

Hymn... należy do najtrudniejszych i najbardziej niejasnych utworów Mickiewicza. Nie doczekał się też wyczerpującej analizy i objaśnienia. Spośród starszych prac na uwagę zasługuje zwłaszcza interpretacja Stefanii Skwarczyńskiej⁴. Z najnowszych wspomnieć trzeba teksty Jarosława Płuciennika i Jarosława Ławskiego⁵.

Podczas pierwszej lektury utwór wydaje się nierówny, nieprzemyślany, niespójny czy wręcz nieudany. Wielokrotne czytanie pozwala jednak na zbliżenie się do tajemnicy jego artystycznej i myślowej spójności. W moim przypadku owo zbliżenie polegało na skojarzeniu obrazów wiersza, a przede wszystkim głównego obrazu Przeczystej Rodzicy, z szeroko rozumianą symboliką religijną. Obrazy te, a zwłaszcza ich możliwe inspiracje, nakładają się na siebie, wymieniają i płaczą. Utrudnia to bardzo ich omówienie. Aby je ułatwić, podzieliłam utwór „pionowo” na trzy „ciągi” obrazów, które – objaśnione – stanowią trzy drogi do rozumienia *Hymnu...* Objasnienie polega na określeniu ich wobec tekstów i tradycji religijnych, mogących mieć wpływ na ich powstanie w wyobraźni poety oraz na ich konkretną poetycką realizację.

„Wybrał Ją Bóg i wywyższył ponad wszystko” Maryja jako *typus Christi*

Pokłon Przeczystej Rodzicy!
Nad niebiosa Twoje skronie,
Gwiazdami Twój wieniec płonie
Jehowie na prawicy. (I, 127, w. 14)⁶

„Przeczysta Dziewica” nie jest określeniem Maryi popularnym w Kościele katolickim. Być może pozostaje pod wpływem prawosławnego Święta Przeczysta. Wątpliwości badaczy budził wieniec z gwiazd na głowie Bogurodzicy⁷. Wątpliwości te są nieuzasadnione, gdyż tradycja chrześcijańska utożsamia Maryję z Niewiastą z Apokalipsy św. Jana, która jest „obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12, 1)⁸.

Rzeczywisty problem to miejsce, jakie Maryja zajmuje – „Jehowie na prawicy”. Według *Credo*, miejsce to należy do Chrystusa („Siedzi po prawicy

⁴ S. Skwarczyńska, „*Hymn na Dzień Zwiastowania N. P. Maryi*” (*Próba nowego odczytania utworu*), [w:] eadem, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 195.

⁵ J. Płuciennik, *Tekst i tekst*, [w:] *Biblia a kultura Europy*, t. 2, Łódź 1992, s. 96; J. Ławski, *Marie romantyków*, Białystok 2003.

⁶ Cytaty z utworów Mickiewicza wg edycji: A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 1–17, Warszawa 1995–2004, Wydanie Rocznikowe 1798–1998.

⁷ Por. W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 121, 124.

⁸ Pięknym wieńcem z dwunastu gwiazd ukoronowana jest Matka Boska z Ostrej Bramy.

Boga Ojca Wszechmogącego”). W takim razie pozycja Bogurodzicy w niebiosach może być pierwszym sygnałem, że w omawianym utworze przejmuję Ona pewne rysy swego Syna, występuje niejako na Jego miejscu, zamiast Niego. Jest więc *typus Christi*. Potwierdzają to pewne elementy następnego obrazu poetyckiego. Stanowi go wizja modlącego się tłumu i wystąpienie proroka:

Ninie, dzień Tobie uświęcamy wierni,
Śród Twego błyszni kościoła!
Oto na ziemię złożone czoła,
Oto śród niemej bojaźnią czerni
Powstaje prorok i woła:
Uderzam organ Twej chwale,
Lecz z bóstwa idzie godne bóstwa pienie,
Śród Twego błyszni kościoła!
I spuść anielskie wejrzenie!
Duchy me bóstwem zapalę,
Głosu mi otwórz strumienie! (w. 5–15)

Dwukrotnie powtórzone wezwanie „Śród twego błyszni kościoła!” oddaje Maryi zwierzchność nad Kościołem, którego Panem jest Chrystus (oczywiście, jeśli przez Kościół rozumiemy wspólnotę wiernych, może jednak chodzić o kościół – świątynię pod wezwaniem N. M. P.). Wzywający nazywa Maryję bóstwem, prosząc Ją o natchnienie potrzebne do stworzenia pieśni Jej godnej, podnosi więc Jej godność, zrównując Ją z Synem.

Istnieje w tekście jeszcze jeden ślad „utożsamienia” Matki i Syna. Scena Zwiastowania wyprzedza (swoim przebiegiem i „oprawą”) wydarzenia, które nastąpią w jego wyniku – Chrzest Jezusa w Jordanie i Jego Przemienienie na górze Tabor. Tak widzi scenę Inkarnacji poeta:

Jak ranek z morskiej kąpieli
I jutrznia – Maryi lica;
Śnieży się obłok, słońce z ukosa
Smugiem złota po nim strzeli:
Taka na śniegu, co szaty bieli,
Powiewnego jasność włosa.

Pójrzał Jehowah i w Niej upodobał sobie;
Pękły niebios zwierciadła,
Biała gołąbka spadła [...] (w. 25–33)

Hymn... powtarza charakterystyczne rysy przekazów Ewangelistów o wydarzeniach z życia Jezusa: nadzwyczajną białość i jasność szaty oraz niezwykle wygląd twarzy (z Przemienienia), „pękanie” niebios i zstąpienie Ducha Świętego pod postacią gołębic (z Chrztu). Oto scena Przemienienia wg św. Mateusza:

[...] zaprowadził ich na górę wysoką, osobno. Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło. (Mat 17, 1–2)

Św. Marek inaczej precyzuje barwę przemienionej szaty:

Jego odzienie stało się lśniąco białe, tak jak żaden folusznik na ziemi wybielić nie zdoła. (Mk 9, 3)

Przedstawiając scenę Chrztu oddajmy głos Ewangelistcie Łukaszowi:

A gdy się modlił, otworzyło się niebo i Duch Święty zstąpił na Niego, w postaci cielesnej niby gołębica, a z nieba odezwał się głos: „Tyś jest mój Syn umiłowany, w Tobie mam upodobanie”. (Łk 3, 21–22)

Słowa z niebios wskazują na ostatni ślad utożsamienia Maryi i Jezusa w *Hymnie*... Są one parafrazą wersetu z proroctwa Izajasza:

Oto mój Sługa, którego podtrzymuję,
Wybrany mój, w którym mam upodobanie.
Sprawiłem, że Duch mój na Nim spoczął. (Iz 42, 1)

A oto słowa proroka z *Hymnu*...:

Pójrzał Jehowah i w Niej upodobał sobie.

Zarówno więc Maryja, jak Jezus nazwani są tymi, w których „upodobał sobie” Bóg.

Oprócz okoliczności Chrztu i Przemienienia scena Zwiastowania ma także rysy Wniebowzięcia N. M. P. i Jej ukoronowania na Królową Nieba i Ziemi. O Wniebowzięciu mówią słowa: „Wschodzi na Syjon dziewica”, jeżeli Syjon, zgodnie ze starą tradycją, rozumieć jako niebo. Koronacja zaś następuje jakby jednocześnie z Wcieleniem i dokonuje jej Duch Święty:

Biała gołąbka [...]
[...] srebrzystej pierzem tęczy
Niebianki skronie uwięczy. (w. 33–36)

Scena ta – wzięta być może z jakiegoś obrazu – mimo oryginalnego ujęcia nie wykracza poza ramy dogmatyki katolickiej. Maryja w momencie Wcielenia (a nastąpiło ono „za sprawą Ducha Świętego”) stając się matką Boga, stała się Królową Świata. Duch Święty, czyniąc Ją brzemienną, rzeczywiście Ją ukoronował.

Zdanie: „Wschodzi na Syjon dziewica” można jednak rozumieć mniej metaforycznie. Syjon tradycyjnie jest synonimem świątyni jerozolimskiej – Domu Pana⁹, w takim razie dziewica „wschodząca” na Syjon – to być może dziewica wstępująca do Przybytku Pana-Świątyni. *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu*

⁹ Nie jest co prawda tak, że Świątynia Salomona stała na Syjonie, jak to wynika m.in. z przypisu do *Hymnu*... w wydaniu *Dzieł* z 1955 r. Nazwą Syjon pierwotnie określano twierdzę Jebusytów. Po jej zdobyciu Dawid pozostawił tam Arkę Przymierza. Jego syn – Salomon zbudował Świątynię na północ od Syjonu, na wzgórzu Moria. Por. „Razem ze swoimi ludźmi król wyruszył do Jerozolimy przeciw Jebusytom [...] Dawid [...] zdobył twierdzę Syjon, to jest Miasto Dawidowe”

*Najświętszej Maryi Panny*¹⁰ – nabożeństwo bardzo popularne w dawnej Polsce, w *Hymnie na jutrznię* zawierają taki zwrot do Maryi:

Ciebie, oblubienicę przyozdobił sobie,
Bo przestępstwo Adama nie ma prawa w Tobie.

Dalej dopowiadają:

Wybrał Ją Bóg i wywyższył ponad wszystko
I wziął Ją na mieszkanie do przybytku swego.

Wiara w to, że Maryja przed zamażpójściem „służyła” w Świątyni, ma bardzo starą tradycję. Jej źródłem jest m.in. *Protoewangelia* Jakuba, kontynuacją zaś – *Złota Legenda* Jakuba de Voragine. Sądzę, że tekst *Godzinek...* korzysta z tej właśnie tradycji, która ponadto każe wyobrażać sobie młodziczką Panienkę z Nazaretu jako wyjątkowo piękną. „Ciebie, oblubienicę przyozdobił sobie” – autor *Godzinek* (a uchodzi za niego hiszpański jezuita A. Rodriguez) nie ma wątpliwości, że ponieważ Bóg swą przedwieczną decyzją wybrał Maryję na Matkę Swego Syna, nie tylko zachował Ją od zmazy grzechu pierworodnego, lecz także obdarzył wyjątkowym pięknem ciała. Przez nazwanie Jej oblubienicą nawiązuje do *Pieśni nad pieśniami*. Mickiewicz wierny jest tej tradycji. Fragment *Hymnu na Dzień Zwiastowania*, sławiący urodę Panny Maryi, nawiązuje jednak nie tylko do takich „gminnych” wyobrażeń religijnych. Ma także inspiracje pogańskie. Porównanie lic Maryi do „ranka z morskiej kąpieli” przywodzi na myśl najpiękniejszą z bogiń starego świata – Afrodytę. Sformułowanie poety odwołuje się, z jednej strony, do jej narodzin z morskiej piany, z drugiej do tego, że jako Wenus – Jutrzenka jest uosobieniem i zwiastunem poranka. Wenus w swym rannym położeniu to gwiazda poranna. W ten sposób właśnie – „Stella Matutina” (Gwiazda Zaranna) – jest nazywana Maryja w *Litanii Loretańskiej*¹¹.

(2 Sm 5, 6–7) „Poszedł więc Dawid i sprowadził z wielką radością Arkę Bożą [...] do Miasta Dawidowego” (2 Sm 6–12); „Wreszcie Salomon zaczął budować dom Pański w Jerozolimie na górze Moria” (2 Krn 3, 1); „Wtedy też Salomon zwołał starszyznę Izraela [...] na przeniesienie Arki Przymierza Pańskiego z Miasta Dawidowego, czyli Syjonu” (2 Krn 5, 2). Nazwę Syjon rozciągnięto z czasem na całe miasto.

¹⁰ Nabożeństwo to powstało w dobie sporów o Niepokalane Poczęcie pomiędzy zwolennikami Dunsza Szkota (franciszkanina) a tomistami. Myślą przewodnią *Godzinek...* jest podkreślenie faktu zachowania Maryi od zmazy grzechu pierworodnego. Autorem polskiego tłumaczenia wg tradycji jest ks. J. Wujek. Nie jest to jednak pewne. Pewna i potwierdzona jest natomiast popularność tego nabożeństwa w Polsce. Zarówno wśród panujących (św. Kazimierz Królewicz, Zygmunt III Waza, Władysław Warneńczyk), jak i wśród szlachty i ludu. W dobie kontreformacji nastąpił prawdziwy renesans *Godzinek...*, gdyż były jakby stworzone do obrony najświętszych prawd przed innowiercami. Były też niezwykle popularne wśród konfederatów barskich.

¹¹ „Ponieważ w swym cielesnym istnieniu wyprzedza Chrystusa – Słońce, jak jutrzienka wyprzedza światłość słońca”. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 80.

Tak przedstawia się pierwsza droga do interpretacji *Hymnu...* Maryja jest dziewczyną, która z wyboru Boga staje się Matką Jego Syna, a następnie króluje w niebie. Wydarzenia nie są przedstawione chronologicznie, ale łatwo je zidentyfikować i ich achronologiczność wytłumaczyć:

- 1) wersy 1–4 – Maryja jako Królowa Nieba i Ziemi w niebiosach.
- 2) wersy 5–23 – Modlący się lud i wystąpienie proroka. Jeżeli to Izajasz (jak twierdzi S. Skwarczyńska), wydarzenie ma miejsce przed Wcieleniem. Równie dobrze może być już po nim.
- 3) wersy 24–40 – „Widzenie” – historia Wcielenia.

Wyjawszy fakt, że scena Zwiastowania antycypuje wydarzenie z życia Chrystusa, a sama Maryja zajmuje niejako Jego miejsce w *Hymnie...*, ten sposób rozumienia utworu mieści się w granicach nauki Kościoła. Do chrystotypiczności postaci Maryi powracać będę w dalszej części pracy.

„Gdy niebo umacniał, z Nim byłam” (Prz 8, 27) Maryja jako wcielenie Sophii

Drugą część rozważań zaczniemy od wersu trzeciego:

Gwiazdami Twój wieniec płonie
Jehowie na prawicy. (w. 3–4)

Jak już stwierdziłam, Maryja zajmuje według *Hymnu...* miejsce Chrystusa – u boku Boga Ojca, po Jego prawicy. Kwestia ta jednak nie jest zupełnie oczywista. Św. Paweł pisze: „Ten, który jest odblaskiem Jego chwały i odbiciem Jego istoty, podtrzymuje wszystko słowem swej potęgi, a dokonawszy oczyszczenia z grzechów, zasiadł po prawicy Majestatu na wysokościach” (Hbr 1, 3). Chrystus zajął więc swoje miejsce dopiero po zmartwychwstaniu.

W Mickiewiczowskim *Hymnie...* Przeczysta Rodzica znajduje się po prawej stronie Jahwe. I to jest właściwy punkt wyjścia do drugiej drogi objaśniania utworu. Jeżeli Bóg nazwany jest imieniem Jahwe (Jehowah), to znaczy, że mamy do czynienia z rzeczywistością starotestamentową¹². Z ludzkiej perspektywy dopiero w momencie Inkarnacji Jahwe ustępuje miejsca Świętej Trójcy. Dopiero wtedy ujawnia swą boską troistość. Poeta używa imienia Jehowa w całym tekście z wyjątkiem ostatniego wersu, który – jako opisujący sam moment Wcielenia – dotyczy już rzeczywistości Nowego Testamentu („Bóg ciało!”). Skoro tak, kim jest ta, która znajduje się „Jehowie na prawicy?” Sądzę, że inspiracją do stworzenia tej postaci – Niewiasty w niebiosach, stała się starotestamentowa Sophia – Mądrość Boża. Mówi ona o sobie:

¹² Por. S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 209 i nast.

Pan mnie stworzył, swe arcydzieło,
jako początek swej mocy, od dawna,
od wieków jestem stworzona,
[...]
Gdy niebo umacniał, z Nim byłam,
[...]
gdy kreślił fundamenty pod ziemię.
Ja byłam przy Nim mistrzynią,
rozkoszą Jego dzień po dniu (Prz 8, 22–30)

„Mądrość jest Bogiem Izraela w obrazie kobiety. [...] obraz ten przekazany został w języku wykazującym wiele podobieństw do sposobu przedstawiania bogiń znanych z ówczesnej kultury egipskiej i syryjskiej”¹³.

Logiczne jest, że to do Sophii, „śród niemej bojaźnią czerni” zwraca się prorok: „Głosu mi otwórz strumienie!” Sophię, bardziej niż Maryję, wypada nazwać „bóstwem” i to właśnie jej pomoc jest konieczna do stworzenia czegośkolwiek. Jest ona bowiem przedwiecznym skarbcem „wzorów” tego, co będzie stworzone. Takie postawienie sprawy mogłoby budzić wątpliwość: utwór Mickiewicza jest przecież *Hymnem na Dzień Zwiastowania*, a nie *Hymnem do Mądrości Bożej*. Jednakże liturgia Kościoła odnosi cytowane przeze mnie słowa do Maryi jako Stolicy Mądrości i w ten sposób stwarza możliwość kontaminacji dwu najważniejszych żeńskich postaci w chrześcijańskiej historii świata. Maryja jest niejako wcieleniem Sophii. Podkreśla to mocno tekst *Godzinek...*:

Ja mieszkam na wysokościach
I tron mój w słupie obłoku.
(*Hymn na tercję*)

Zamieszkałam na wysokościach,
a tron mój na słupie z obłoku.
(Syr 24,4)

Zawitaj, Panno mądra, domie poświęcony –
siedmioma kolumnami pięknie ozdobiony.
(*Hymn na prymę*)

Mądrość zbudowała sobie dom
I wyciosała siedem kolumn.
(Prz 9, 1)

Hymn na kompletę wyjaśnia nawet tak kłopotliwą kwestię miejsca Maryi-Sophii w niebie.

Niepokalana, czystsza niżli aniołowie –
po prawej ręce Króla stoisz w złotogłowie.

¹³ E. Adamiak, *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006, s. 189.

Dzięki nauce o Sophii wers: „– A któż to wschodzi? – Wschodzi na Syjon dziewica” zyskuje kolejne wyjaśnienie. Mądrość bowiem mówi o sobie:

W świętym Przybytku, w Jego obecności,
zaczęłam pełnić świętą służbę
i przez to na Syjonie mocno stanęłam. (Syr 24, 10)

Wizja Maryi jako Sophii potwierdza Jej utożsamienie z Chrystusem, ponieważ On-Logos jest właśnie odwieczną Bożą Mądrością.

Jest bowiem w niej duch rozumny, święty,
jedyny, wieloraki, subtelny,
[...]
Mądrość bowiem jest ruchliwsza od wszelkiego ruchu
i przez wszystko przechodzi, i przenika dzięki swej czystości.
Jest bowiem tchnieniem mocy Bożej
[...]
Jest odbłaskiem wieczystej światłości,
[...]
wzbudza przyjaciół Bożych i proroków.
Bóg bowiem miłuje tylko tego,
kto przebywa z Mądrością. (Mdr 7, 22–28)

Jak objaśnia komentarz Biblii Tysiąclecia, wiele z przymiotów Mądrości to przymioty Boskie. „Przypisanie ich Mądrości wynosi ją niemal do godności Osoby Boskiej, a przynajmniej bardzo przybliża do nauki NT o Słowie”¹⁴. Określenia Mądrości św. Paweł stosuje do Chrystusa (Kol 1, 15–16). Także sam Jezus zdaje się przywoływać słowa *Księgi Mądrości*:

Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej, jak tylko przeze Mnie. (J 14, 6)
(Bóg bowiem miłuje tylko tego, kto przebywa z Mądrością)

Nauka o Słowie ma swe źródło w Prologu Ewangelii św. Jana.

Na początku było Słowo,
a Słowo było u Boga,
i Bogiem było Słowo.
Ono było na początku u Boga.
Wszystko przez Nie się stało,
a bez Niego nic się nie stało,
co się stało. (J 1, 1–3)

Nie ma więc teologicznej i filozoficznej sprzeczności między poszczególnymi sposobami widzenia postaci Bogarodzicy. „Teologia uosobionej Mądrości znaj-

¹⁴ Biblia Tysiąclecia, s. 764.

duje swoją kontynuację w uznaniu w Jezusie Chrystusie posłańca i wcielenia Bożej Mądrości¹⁵. Co więcej: Sophia, Logos i *Theotokos* wzajemnie się przenikają i uzupełniają.

Nauka o Sophii ma ścisły związek z inną tradycją, którą Mickiewicz w okresie powstawania *Hymnu...* prawdopodobnie znał już dość dobrze. Jest nią kabała. Zasadniczą jej ideą jest przedstawienie potencji i sposobów działania Boga w postaci drzewa sefirot. W kabalistyce istnieje ponadto pojęcie Szechiny. Pierwotnie, w literaturze rabinicznej, była ona rozumiana jako wszechobecność Boga w świecie, a zwłaszcza w Izraelu (odpowiada więc postaci Sophii). Kabaliści zmienili rozumienie tego pojęcia. Już od czasów księgi *Bahir* Szechina uznawana jest za aspekt Boga, Jego quasi-samodzielny, żeński element. Stanowi uosobienie jego twórczej potencji. Pośród sefirot odpowiadają jej dwie.

Pierwszą jest Bina (inteligencja), zwana „łonem świata stworzonego”, będąca uosobieniem wielości, wszystkiego. Na rysunkach drzewa sefirotycznego występuje czasem jako Matka (Aima) lub Wielka Matka. Bina jest jedną z trzech „wyższych”, boskich sefir (dwie pozostałe to Keter i Chochma). Widać wyraźnie, że ściśle odpowiada ona Mądrości Bożej jako skarbnicy „wzorców” stworzenia.

Na niższym poziomie drzewa Binie – a więc i Szechinie – odpowiada Malchut (królestwo). Jest to sefira żeńska, powiązana z Ziemią i Księżycem. Księżyc jest tu rozumiany jako żeński element Kosmosu, żeński czyli bierny, odbijający światło „męskiego” Słońca. Malchut nie ma żadnych cech własnych, jest odbiciem obrazu całego „drzewa”.

Wydaje się, że koncepcja Szechiny „ucieleśnionej” w Binie i Malchut bardzo dobrze pasuje do Mickiewiczowskiego obrazu kobiety ubóstwionej, uzupełniającej „męskiego” Boga, doskonałej i wielbionej, ale biernej i oświecanej Jego „upodobaniem”, jak Księżyc przez Słońce.

Z kabałą zapoznał się Mickiewicz prawdopodobnie w środowisku tuhanowickim¹⁶. Został do niego wprowadzony w roku 1818 przez Tomasza Zana. Poznał rodzeństwo Wereszczaków, narzeczonego Maryli i ich przyjaciół. Bracia Maryli, Michał i Józef, byli członkami loży „Szczęśliwe Oswobodzenie” w Nieświeżu i mogli wtajemniczyć młodego poetę w kabałę i hermetyczne podstawy masonerii. Nie bez znaczenia są też wizyty w bibliotece hrabiego Adama Chreptowicza w Szczorsach, która była jedną z największych i najlepiej zaopatrzonych na Litwie. Mickiewicz uzyskał do niej dostęp dzięki Franciszkowi Malewskiemu. Inspiracji masonskich nie brakowałoby filomatom nawet i bez tych kontaktów.

¹⁵ E. Adamiak, *op. cit.*, s. 189.

¹⁶ O prawdopodobnych okolicznościach „wtajemniczenia” pisze Z. Kępiński w książce *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, rozdz. *Kultura tuhanowicka*, s. 57.

Do masonerii należeli ojciec F. Malewskiego – rektor Uniwersytetu, a także Kazimierz Kontrym – bibliotekarz Uniwersytetu, którego lokatorem był Tomasz Zan oraz wielu innych członków intelektualnej elity Wilna.

Opus magnum

„Hermetyzm stanowił swego czasu religię współzawodniczącą z chrześcijaństwem” – tak zasięg hermetyzmu określa w swojej monografii Roman Bugaj¹⁷. Twórcą tej szkoły był, według legendy, mityczny Hermes Trismegistos. Bóstwo to powstało z połączenia greckiego Hermesa z egipskim Thotem, korzenie hermetyzmu sięgają więc starożytnego Egiptu. Później do tradycji egipskich zostały dołączone elementy wierzeń i filozofii greckiej oraz wielu ezoterycznych tradycji Wschodu.

Empirią hermetyzmu jako filozofii była alchemia. Główny cel tej nauki stanowiło odnalezienie klucza do tajemnicy materii oraz badanie związku między człowiekiem i wszechświatem (mikrokosmosem i makrokosmosem). Teoretyczną podstawą dla hermetystów i alchemików stały się dwa dzieła, za których twórcę uchodzi sam Hermes Trzykroć Wielki. Są to *Tablica Szmaragdowa* i *Corpus Hermeticum*. Ten ostatni stanowi zbiór pism o charakterze filozoficznym, religijnym, teologicznym i teozoficznym, zaś *Tablica Szmaragdowa* zawiera jedynie 13 osobnych zdań, w enigmatyczny sposób opisujących naturę świata.

Pierwotny hermetyzm zetknął się na gruncie aleksandryjskim z religią żydowską. Kabalistyka oddziaływała szczególnie na tzw. hermetyzm niższy. Wniosła przede wszystkim swoją rozbudowaną mistykę liter i liczb, a także wiedzę o demonach zamieszkujących świat podksiężycowy.

W przeciwieństwie do starożytnej, alchemia średniowieczna sprawiała wrażenie blisko „spokrewnionej” z chrześcijaństwem. Alchemicy byli w większości bardzo religijni, swoją sztukę traktowali jako dar Boga.

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli alchemii renesansowej był Theophrastus Paracelsus. Zadaniem, jakie sobie postawił było zwalczanie chorób, doskonalenie ciała i duszy człowieka, a także „podniesienie” i uszlachetnienie ludzkości. Sądził, że przez całkowity rozkład ciała można dojść do pramaterii. Jako pierwszy nazwał „pierwiastki” owej *materia prima*. Są to: merkuriusz (rtęć), siarka i sól.

Renesansowa alchemia stawiała sobie sześć głównych celów. Były nimi:

1) kamień filozoficzny (*lapis philosophorum*, kamień mędrców) posiadający moc przemieniania (transmutacji) metali nieszlachetnych w złoto, uzdrawiania i wszelkich przemian; jego osiągnięcie to właśnie *opus magnum*;

¹⁷ R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991, s. 9.

2) tynktura biała (substancja będąca etapem pośrednim w procesie otrzymywania kamienia filozoficznego, służąca do transmutacji w srebro);

3) eliksir życia;

4) alkahest – rozpuszczalnik uniwersalny;

5) palingeneza (z gr. ‘powtórne narodzenie’), czyli przywracanie do życia zmarłych;

6) *homunculus* – sztucznie stworzony człowiek.

W XVII w. nastąpił znaczny rozwój alchemii. Towarzyszyło mu rozpowszechnienie w Europie mistycyzmu hermetyczno-alchemicznego. Ten kierunek myśli hermetycznej udowadniał, że prawdziwym celem alchemii nie są osiągnięcia empiryczne, lecz zreformowanie świata i ulepszenie ludzkiej natury. Filarem tego nurtu było Towarzystwo Różokrzyżowe, założone przez Johana Walentyna Andreae. Zakon Różokrzyżowców był stowarzyszeniem pansofistów i prawdziwych (jak mówili o sobie) alchemików. Andreae usiłował pogodzić naukę Lutra i Paracelsusa. Uważał, że „nauki tajemne, magia, astrologia i alchemia w ujęciu chrześcijańskim i uformowane według wzorów neoplatonickich i kabały, prowadzą do pełnego poznania zagadek wszechświata, a tym samym do Boga”¹⁸.

Nowego możnego protektora zyskała nauka Hermesa Trismegistosa w XVIII w. w postaci rozwijających się w Europie łóż masonskich. Wolnomularstwo symboliczne (lub filozoficzne) jest najstarszą dobrowolną strukturą świecką. Nazwą „symboliczne” odróżnia się od swojego poprzednika – ruchu budowniczych gotyckich katedr. Celem ruchu było stworzenie Świątyni Ludzkości, czyli społeczeństwa idealnego. Na ziemi polskie wolnomularstwo dotarło w drugiej połowie lat 20. XVIII w. W 1729 r. powstała w Warszawie Łoża Trzech Braci. Różokrzyżowcy połączyli się (przynajmniej w pewnym zakresie) z masonerią około połowy XVIII w. Stworzyli silny ośrodek, obejmujący swym zasięgiem także Polskę. Rytuał wtajemniczenia i otrzymania stopnia Rycerza Różanego Krzyża był najwyższym, jakim dysponowała masoneria litewska. W te właśnie nauki tajemne prawdopodobnie został Mickiewicz wprowadzony dzięki Michałowi Wereszczace.

Trzeci sposób interpretacji obrazów zawartych w *Hymnie...* nawiązuje do hermetyzmu i alchemii, jest więc najbardziej odległy od ortodoksji, heretycki, a nawet bluźnierczy. O ile poprzednie koncentrowały się na pierwszej części tekstu, o tyle ten dotyczy przede wszystkim sceny Zwiastowania od słów „A któż to wschodzi?”

Intrygować może już samo słowo „wschodzi”. Wschodzą ciała niebieskie: gwiazdy, Księżyc, Słońce. Ponieważ Maryja jest Gwiazdą Zaranną, może wschodzić, zaś po wzejściu na Syjon staje się Gwiazdą Syjonu. Znak heksagramu, czyli dwóch nałożonych na siebie równobocznych trójkątów rzeczywiście Ją

¹⁸ *Ibidem*, s. 283.

symbolizuje. „Dwa zachodzące na siebie trójkąty mają ukazywać pośrednictwo Maryi pomiędzy niebem a ziemią”¹⁹.

Symbol sześcioramiennej gwiazdy, pieczęci Salomona, jest wykorzystywany w obrazowym języku alchemii. Oznacza zjednoczenie przeciwieństw, *coniunctio oppositorum*. Obraz takiego właśnie *coniunctio* zawiera ostatnia część *Hymnu...*:

Grom, błyskawica!
Stań się, stało;
Matką dziewica,
Bóg ciało! (w. 37–40)

Dwa końcowe, króciutkie wersy mieszczą w sobie całą tajemnicę Wcielenia. Było ono zjednoczeniem przeciwieństw: nieba z ziemią, Boga z człowiekiem, dziewictwa z macierzyństwem. W takim razie cztery omawiane wersy są opisem swego rodzaju *opus magnum*. Już pierwszy: „Grom, błyskawica!” przywodzi na myśl „wybuchowe” alchemiczne doświadczenia, następne zaś potwierdzają, że dzieło zostało dokonane – kamień filozoficzny osiągnięty. Jest nim albo Maryja, pod której postacią przedstawiali alchemicy *lapis philosophorum*, albo sam Chrystus, obojgu bowiem odpowiada symbol *rebisu* – rzeczy podwójnej. Maryja łączy w sobie dziewictwo i macierzyństwo, Chrystus – boskość i człowieczeństwo.

Jak widać, źródłem inspiracji w przypadku *Hymnu...* mogły być zarówno kanoniczne teksty Kościoła, jak i tradycja hermetyczna czy kabalistyczna. Sądzę, że nie wykluczają się one wzajemnie. Jeśli chodzi o tradycję biblijną, której znajomość dokumentuje *Hymn...*, mogła być ona przyswojona przez poetę poprzez lekturę Ksiąg Starego i Nowego Testamentu lub przejęta w formie „pobożności praktycznej”. Rozumiem przez nią *Godzinki...* i inne nabożeństwa maryjne, teksty modlitw, kazań oraz – a może przede wszystkim – teksty popularnych pieśni kościelnych. Te ostatnie zaś, ponieważ zawierają tzw. ludowe wyobrażenia religijne, mają ścisły związek z jeszcze jedną tradycją, która wyraźnie nakłada się na dwie omówione wcześniej (Maryja jako *typus Christi* i jako wcielenie Sophii). Jest nią poezja baroku, ściślej – maryjna barokowa poezja polska.

**Ty bielsza nad śniegi / Przyozdobiona w różnych cnót szeregi /
I której całość tak zakwita, / Jako ranna zorza, kiedy świta**²⁰

Poezja ta, związana mocno z nurtem kontreformacji, odzwierciedla pewien wzorzec kultu maryjnego, który współcześnie określa się jako chrystotypiczny

¹⁹ M. Lurker, *op. cit.*, s. 65.

²⁰ S. W. Chróściński, *O Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Panny Maryi*, [w:] *Bogiem sławiona Maryja. Antologia polskiej poezji maryjnej*, Lublin 2000, s. 54.

(stąd mariologia chrystotypiczna). Jest to ten typ pobożności katolickiej, który w maksymalny sposób podkreśla pozycję Maryi. Maryjna poezja barokowa powstawała często jako odpowiedź na ataki protestantów, nieraz więc przybierała formę „wierszowanych traktatów mariologicznych”²¹, broniących szczególnie tych prawd wiary, które były przez innowierców najsilniej podważane. Chodzi zwłaszcza o Niepokalane Poczęcie i Wniebowzięcie Maryi (które stały się dogmatami w XIX i XX w.), jak również o „stary” dogmat wiecznego dziewictwa i tytuł *Theotokos*. Protestanci, tak w czasach baroku, jak i obecnie, negują te prawdy wiary ze względu na naczelną zasadę *sola Scriptura, solus Christus*. Według tego ujęcia, nie ma dla wymienionych wyżej dogmatów podstaw w Piśmie Świętym, nie ma także udokumentowanej, wczesnej i ciągłej tradycji potwierdzającej ich powszechne uznanie. Kult maryjny był i jest przez protestantów wręcz potępiany, a nawet nazywany mariologiczną herezją. W opinii teologów protestanckich, katolicy dopuścili się zafałszowania prawdziwej wiary przez „ubóstwienie” Matki Boskiej, co doprowadziło do stworzenia „Świętej Czwórki”. W ujęciu maksymalistycznej chrystotypicznej mariologii rzeczywiście tak jest. Maryja wniebowzięta zajmuje miejsce po prawicy Boga. Dokładniej po prawicy Chrystusa, który, zgodnie z Credo, siedzi „po prawicy Ojca”. Jest Królową wszechświata. Przez Jej ręce przechodzą wszelkie łaski dla ludzi (Szafarka Łask). Ona jest Pośredniczką, Współodkupicielką, Stolicą Mądrości. Protestanci podkreślają, że jedynym Pośrednikiem i Odkupicielem jest Chrystus. Zarzucają katolikom, że Jego miejsce oddali Maryi. Odmawiają Jej tytułu *Theotokos*, gdyż – jak dowodzą – będąc człowiekiem, mogła przekazać Synowi jedynie człowieczeństwo, nie zaś boskość, nie powinna więc być zwana Matką Boga, a jedynie Matką Chrystusa (*Christotokos*). Upatrują podstaw kultu maryjnego i jego uzasadnienia w pradawnych pogańskich kultach Wielkiej Matki. Uzasadnienie to miałoby, z jednej strony, wymiar polityczny, z drugiej – psychologiczny. Warunkiem zjednoczenia państwa rzymskiego za czasów Konstantyna Wielkiego było schrystianizowanie szerokich mas ludowych. Osiągnięto je m.in. przez „chrystianizację” kultu Wielkiej Bogini (tu przywołuje się malowniczy przykład złotników efeskich, którzy przed soborem efeskim krzyczeli ponoć, że „wielka jest Artemida”, po soborze zaś, „że wielka jest Matka Boska”, w gruncie rzeczy było im wszystko jedno, na czym kulcie będą zarabiać). Uzasadnieniem psychologicznym miałyby być potrzeba uczczenia „żeńskiej świętości”, kultu kobiecości i macierzyństwa.

Maryjna pobożność chrystotypiczna „do Maryi” (zwana tak w odróżnieniu od eklezjotypicznej „na wzór Maryi”) utrwalana była przez wieki przez kaznodziejów, którzy nie zawsze swe płomienne kazania opierali na fundamencie oficjalnej (dla danego czasu) teologii. Tradycja ta sięga Bernarda z Clairvaux,

²¹ S. Nieznaniowski, *Matka Boska w poezji baroku i czasów saskich*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, Lublin 1959, s. 38.

gorącego orędownika Maryi, a w czasach kontrreformacji osiągnęła jedno ze swych apogeów. Drugim nurtem podtrzymywania tej tradycji są pieśni religijne, czasami w oczywisty sposób fałszujące prawdy wiary. Ukazują one często „wielką” Maryję i małego Jezuska, surowego Boga Ojca i miłosierną Maryję Matkę. Pieśni te do dziś są utrapieniem teologów, cieszą się za to nieustającą popularnością wśród tzw. ludu. Było tak zarówno w średniowieczu, kiedy kształtowały się dopiero maryjne prawdy wiary, w wieku XVII, jak i zapewne w czasach Mickiewicza. Maksymalistyczne, kontrreformacyjne, chrystotypiczne ujęcie postaci i roli Maryi w historii zbawienia można równie dobrze nazwać ludowym. Ilustracją ludowej mariologii są choćby legendy, zebrane i wydane w roku 1894 przez M. Gawalewicza²².

Jeżeli chodzi o okres polskiego baroku (czy szerzej XVII i XVIII w.), tym ludem byli oczywiście nie tylko chłopci czy mieszczenie, lecz także większość szlachty, obrońcy Jasnej Góry, poeci broniący czci Maryi przed zakusami „odszczepieńców”, konfederaci barscy. Także Mickiewicz przynależał do tej warstwy, nie tylko ze względu na pochodzenie. Jak trafnie ujmuje to W. Weintraumb, „swoją formacją obyczajowo-religijną bliski był on kresowym oficjalistom czy szlachcie zaściankowej. To także aspekt «ludowości» Mickiewicza”²³.

Nakreśliwszy pokrótce obraz tradycji teologicznej, która, jak sądzę, miała wpływ na obrazowanie *Hymnu...*, przejdźmy do ściśle z nią związanej tradycji literackiej, czyli wspomnianej już maryjnej poezji barokowej. Najważniejsze punkty stykające się z tradycją i *Hymnu...* to:

1) Ukazywanie Maryi jako Królowej Niebios, zajmującej miejsce „po prawicy” Króla, uwieńczonej koroną z 12 gwiazd, będącej wcieleniem Mądrości Bożej²⁴.

2) Obraz jutrzienki w opisach Maryi i Jej objawiania się. Tradycja ta wywodzi się – jak już wspominałam – z *Litanii Loretańskiej*. Poezja barokowa realizuje ją zarówno poprzez porównania Matki Boskiej do jutrzienki, jak i nazywanie Jej Jutrzenką, Gwiazdą Zaranną (tak jak w *Litanii...*), Gwiazdą Porankową. Jutrzienka jest stałym elementem dekoracji przy opisach mariofanii. Przywołaniem jutrzienki w obrazie wstępującej na Syjon Dziewicy („jak ranek z morskiej kąpieli jutrzni Maryi lica”) Mickiewicz, być może, nawiązuje do tej właśnie

²² M. Gawalewicz, *Królowa Niebios*, Warszawa 1895.

²³ W. Weintraumb, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 6.

²⁴ Por. W. S. Chróściński, *Na narodzenie N. Panny*, cyt. za: *Matka Boska w poezji polskiej*, s. 39.

Nim się zrosły góry
Nim ziemską otchłań rozmierzono sznury,
Nim ją spojono z wodą ściśli,
Jam obecną była w Boskiej myśli.

tradycji. Nie ma tu zresztą żadnej sprzeczności ze skojarzeniem z Afrodytą, co bardzo mocno podkreśla w swojej pracy J. Ławski²⁵ (por. punkt 3).

3) Pomieszanie elementów chrześcijańskich i antycznych (Maryja-Afrodyta, Maryja-Muza). Warto przypomnieć przywoływany m.in. przez Gille-Maisaniego fakt, że wyobraźnia Mickiewicza skłonna była do łączenia tych sfer.

L. Siemieński wspomina rozmowę z poetą, który właśnie kupił sobie rycinę wg obrazu Rafaela, przedstawiającego św. Małgorzatę: „to mój najulubieńszy obraz w całej galerii Luwru. [...] Patrzcie, co za spokój, jaka świętość, jaka siła ducha w tej chrześcijańskiej dziewczynie pięknej jak starożytna bogini, nie darmo na jej widok zwija się w kłębek smok piekielny i pęka”²⁶.

4) Postrzeganie Matki Boskiej w roli Muzy („głosu mi otwórz strumienie”)²⁷.

5) Odwoływanie się do *Godzinek*... Sądzę, że właśnie one są głównym źródłem rysów Przeczystej Rodzicy i postaci Matki Bożej w poezji XVII w.²⁸

Wpływ na ostateczny kształt wiersza i obraz Przeczystej Rodzicy mogły mieć oprócz literatury także barokowe i konfederackie wyobrażenia plastyczne. Mam na myśli nie tylko obrazy religijne, choć kościoły wileńskie w czasach Mickiewicza pełne były barokowych malowideł²⁹. Chodzi mi także o plakietki wotywnie, szkaplerze, obrazki święte. Przytoczmy opis plakietki wotywniej z XVI lub XVII w.: „Przedstawiona jest na niej Trójca Święta, ale w ten sposób: w środku jest Matka Boska, bardzo duża i w całej swej postaci, pod łokcie [...] podtrzymują Ją Jezus Chrystus i Bóg Ojciec. A nad głową Matki Boskiej jest oczywiście Duch Święty”³⁰.

Dobłą ilustracją omówionego wyżej „pokrewieństwa” jest poezja Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Ten „chrześcijański Horacy”, uznany w Europie i uwieczony wawrzynem papieskim, musiał być znany Mickiewiczowi już w pierwszych latach studiów. Argumenty potwierdzające tę znajomość gromadzi

²⁵ J. Ławski, *op. cit.*, s. 77.

²⁶ Cyt. za J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, Warszawa 1987, s. 301.

²⁷ Por. J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 97. *Godzinki o Najświętszej Maryi Pannie Ostrobramskiej* rozpoczyna wezwaniem: „O Pani Święta! Otwórz wargi moje, niechaj me usta wielbią cuda Twoje”; cyt. za: *Godzinki*, oprac. J. Kończ SJ, Kraków 2006.

²⁸ Dodajmy – źródłem pośrednim, gdyż same są kompilacją tekstów dawniejszych, głównie starotestamentowych. Na przykład: „Jehowie na prawicy” (*Hymn na Dzień Zwiastowania*); „Po prawej ręce Króla stoisz w złotogłowie” (*Godzinki*...); „Córki królewskie wychodzą ci na spotkanie, / królowa w złocie z Ofiru stoi po twojej prawicy. / [...] Cała pełna chwały wchodzi córka królewska; / złotogłów jej odzieniem” (Ps 45, 10–14).

²⁹ „Warto nadmienić, że właśnie przedstawienia o tematyce nie uświęconej powagą dogmatu jak Niepokalane Poczęcie, wniebowzięcie czy Koronacja Matki Boskiej, kontrowersyjne i atakowane przez innowierców, należały do najpopularniejszych w sztuce polskiej XVII i XVIII stulecia”, [w:] *Niepokalana*..., s. 700.

³⁰ *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 25.

w swojej książce Józef Warszawski³¹. W bibliotece Uniwersytetu, będącego przecież spadkobiercą jezuickiej Akademii Wileńskiej, w której w latach 1627–1628 wykładał Sarbiewski, znajdowały się z pewnością egzemplarze zbiorów jego pieśni, wydawanych czterokrotnie nakładem Akademii. Być może w posiadaniu Uniwersytetu były też prace teoretyczne Sarbiewskiego w postaci odpisów i wyciągów. W pierwszych latach studiów Mickiewicz korzystał także z innej biblioteki, w której obecność pism Sarbiewskiego jest wielce prawdopodobna. Chodzi o bibliotekę opiekuna poety, księdza kanonika Józefa Mickiewicza (jezuity!). Przejął on księgozbiór po kasacie zakonu i sam go powiększał. W pewnym okresie wykładał poetykę, niewykluczone więc, że posiadał własny odpis traktatu *De perfecta poesi*.

W 1818 r. w „Tygodniku Wileńskim” ukazał się artykuł poświęcony Sarbiewskiemu pióra Teodora Narbutta. Autor wspomina w nim o człowieku, który widział w Nowogródku kodeks *Opera inedita M. C. Sarbievii S. I.* Warszawski wysuwa hipotezę, że owym „naocznym świadkiem” był sam Mickiewicz.

Sarbiewski w swoim dziele *De perfecta poesi* przedstawia koncepcję poety-kreatora, kogoś, kto sam z siebie, na wzór Boski, posługując się własną mocą niejako „tworzy” inny świat obok tego, który stworzył Bóg. Nie chodzi tu jednak o *creatio ex nihilo*, co jest wyłącznie Boskim przywilejem. Poeta nie jest równy Bogu, a jedynie naśladuje jego akt twórczy, zachowując wszystkie proporcje jest do Boga podobny. Tworząc wykorzystuje jednak materię, która już jest – słowa, wobec swego dzieła – i tylko wobec niego – jest więc stwórcą. Odbiciem teorii Sarbiewskiego jest, być może, postać proroka, który pragnie „głosu” o sile równej pieśni cherubinów, obwieszczających koniec świata i wzywających umarłych na Sąd Ostateczny³².

Poniżej zamieszczam zestawienie fragmentów *Hymnu...* i kilku maryjnych wierszy Sarbiewskiego. Nie chcę udowadniać bezpośrednich zależności między

³¹ J. Warszawski, *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego*, Rzym 1964.

³² Moim zdaniem wpływ Sarbiewskiego o wiele wyraźniej widać w *Wielkiej Improwizacji*. Por.:

Ty Boże, ty naturo! Dajcie posłuchanie. –
Godna to was muzyka i godne śpiewanie. –

[...]

Milijon tonów płynie; w tonów miljonie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;

[...]

Boga, natury godne takie pienie!
Pieśń to wielka, pieśń – tworzenie;

[...]

Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
Wcielam w słowa [...]

Niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa,
Z których, gdy zechcę, pieśni wiąże się budowa (III, s. 157–161).

tymi tekstami (ewentualnego „wzorowania się” Mickiewicza na Sarbiewskim), a jedynie zwrócić uwagę na zastanawiające podobieństwa, które mogą obrazować zbieżność *Hymnu na Dzień Zwiastowania* i poezji barokowej³³.

Pokłon Przeczystej Rodzicy!
Nad niebiosa Twoje skronie,
Gwiazdami Twój wieniec płonie
Jehowie na prawicy.

(obraz Królowej Niebios)

Tu, wśród szczęsnego jasnych duchów grona,
Z gwieździstych nieba sfer, świata Królowo [A]

Ty zaś wszechwładnej opiewaj cześć Panny [B]

Królową sławcie, młodziutkie dziewczęta,
Co [...] płynie uśmiechnięta,
Bezmiarem władnąc gwieździstych przestworzy. [C]

Maryjo, nieba złotego Królowo, [D]

Ninie, dzień Tobie uświęcamy wierni,
Śród Twego błyszni kościoła!

(modlitwa ludu i prośba o objawienie się Maryi)

Zestap i zechciej wzrok rzucić łaskawy
Na Żmudź, co święte tve wznosi ołtarze, [A]

Maryjo, [...]
Nad dolinami Mazowsza i Bugiem,
W rydwanie z chmurek płonących tęczowo
Spłyń śnieżnym smugiem! [D]

Głosu mi otwórz strumienie!
A zagrzmię [...]

³³ Wykorzystałam następujące utwory M. K. Sarbiewskiego w tłumaczeniu T. Karyłowskiego:

- | | |
|--|------------------|
| 1) <i>Do Najświętszej Panny, gdy Jan Karol Chodkiewicz [...]</i> | oznaczony jako A |
| 2) <i>Do Juliusza Rosy</i> | B |
| 3) <i>Na cześć Najświętszej Panny</i> | C |
| 4) <i>Do Najświętszej Panny, gdy Polskę nawiedziły burze [...]</i> | D |
| 5) <i>Do Najświętszej Panny, wiersz ślubowany</i> | E |
| 6) <i>Cztery mile Najświętszej Panny</i> | F |
| 7) <i>Do Dziewicy Matki</i> | G |

Teksty według wydania: M. K. Sarbiewski, *Liryki*, oprac. M. Korolko, J. Okoń, Warszawa 1980.

(wystąpienie proroka, Maryja jako Muza)

Skądkolwiek patrzysz na padolne niwy
[...] racz przyjąć łaskawie
Pieśń nową, kornych uwielbień głos tkliwy,
Jaki ma lutnia wznosi ku twej sławie.
[...]
Watykańskimi zwieńczoną wawrzyny
Tu zwieszam harfę, [...]

[E]

– A któż to wschodzi? – Wschodzi na Syjon dziewica;
Jak ranek z morskiej kąpieli
I jutrznia – Maryi lica;
Śnieży się obłok, słońce z ukosa
Smugiem złota po nim strzeli:
Taka na śniegu, co szaty bieli,
Powiewnego jasność włosa.

(ukazanie się Dziewicy, opis Jej urody; złoto, biel i jutrzienka)

Tu, wśród szczęsnego jasnych duchów grona,
Z gwieździstych nieba sfer, świata Królowo,
Zefiru tchnieniem leciuchnym niesiona
W rydwanie z chmurek, płonących tęczowo,
Zstąp [...]
Przez jasne błękity
[...] wozy w świetlanej mkną krasie,
Raz po raz ognie obłoków biel przebrną,
W chmur rąbkach słońce snopy iskier krzesze.
Blask jasny wzrasta [...]
Z ukosa
Gwiazd roje miecą smug światła szeroki,
Pogodą błogą jaśnieją niebiosy,
A słońce krągłe wyzłaca obłoki.

[A]

Ty zaś wszechwładnej opiewaj cześć Panny,
Której wiatr lekki rozwiewa splot włosa
Nad ramionami, niby w aureole
Słonecznych światła wyzłaca obłoki;

[B]

Królową sławcie, [...]
Co na rydwanie rumianym od zorzy
Przez szafir niebios płynie uśmiechnięta,

[C]

Maryjo, nieba złotego Królowo,
[...]
W rydwanie z chmurek płonących tęczowo
Spłyń śnieżnym smugiem!

[D]

Gdy Cię podziwiam bez Dzieciątka, samą,
Podziwiam Wschodu rzucającą łoże
I rumieniącą niebo złotą lamą
Promienną Zorzę. [G]

Podobnaś zorzy, gdy nad cichą falą,
Brzask niecąc, z modrej powstaje kołyski,
I w cudnych płasach mknąc wokół się palą
Różane błyski. [...]
Kto widział, Panno, kędziory twe, zwłaszcza
Gdy wiatr je lekki tchnieniem pieści chylęm,
Ten widział zwoje królewskiego płaszcza
Zdobione spiżem. [F]

Zdumiewający Hymn na Zwiastowanie młodego antyklerykała³⁴

Postać Maryi jest czymś zupełnie wyjątkowym nie tylko w kontekście religii, a raczej właśnie poza tym kontekstem. Jej znaczenie wykracza bowiem daleko poza ramy dogmatu. To nie tylko matka wcielnego Boga. Chyba jeszcze ważniejsze dla Jej kultu jest to, że uosabia wszystko, co ocala świat, jest wcieleniem Piękną i Dobrą. Bezpośrednio wypływa to oczywiście z Jej boskiego macierzyństwa; dokładniej macierzyństwo stanowi symbol najczystszej, bezinteresownego Dobra. Uosobieniem Piękną można być zaś jako Oblubienica Boga. Maryja jest jednocześnie doskonała i bliska.

Dzięki tym rysom postać Maryi wykracza poza sformalizowaną religię. Poza katolicyzm i poza chrześcijaństwo. Dlatego można być „niedowiakiem”, a mimo to czcić Maryję. Taka jest przecież postawa Mickiewiczowskiego Konrada, który bluźni Bogu, gotów jest nazwać Go carem świata, ale nie pozwala kłaść imienia Maryi:

Słuchaj, ty! – tych mnie imion przy kielichach wara.
Dawno nie wiem, gdzie moja podziła się wiara,
Nie mieszam się do wszystkich świętych z litaniji,
Lecz nie dozwolę bluźnić imienia Maryi. (III, s. 149)

Dlatego niepotrzebnie dziwi się Czesław Miłosz, że *Hymn na Dzień Zwiastowania* napisał „młody antyklerykał Mickiewicz”. Tu nie ma sprzeczności. Można być i antyklerykałem, i „wolterianinem”, a jednocześnie wielbić Dobro i Piękno uosobione nie w „dalekim” Bogu, ale w „bliskiej” człowieczej matce. Tu jest zresztą ta granica, za którą chrystotypiczna pobożność maryjna nieuchronnie zmierza ku temu, co protestanci nazywają mariologiczną herezją.

³⁴ Cz. Miłosz, *Tak więc Ewa*, [w:] *Druka przestrzeń*, Kraków 2002, s. 75.

Maryja i Maria – kobiecość doskonała

Sądzę, że Dziewica wstępująca na Syjon łączy w sobie rysy Matki Bożej i Maryli. Być może prawdziwą inspiracją nie była chęć uczczenia Zwiastowania (dlaczego Mickiewicz pisze o Zwiastowaniu tuż przed Bożym Narodzeniem?), ale bolesne i słodkie wspomnienie złotowłosej panny W. w białej sukni w stylu empire, wstępującej na schody dworu w Tuhanowiczach? Skądinąd wiadomo, że dla zakochanego poety wybranka była kimś niemal boskim. W liście z 17 października 1822 r. Mickiewicz pisze do Marii: „Kochana Mario, ja ciebie szanuję i ubóstwiam jak niebiankę, miłość moja tak jest niewinną i boską, jak jej przedmiot” (XIV, s. 237).

Postać Niewiasty z *Hymnu...*, mająca, jak sądzę, także konkretne ziemskie rysy Maryli, idzie za Mickiewiczem przez całe życie, przez całą poezję. Na przykład w *Panu Tadeuszu* obecności Jej nie należy ograniczać do *Inwokacji*, która jest oczywiście pięknym i „dosłownym” dowodem czci autora dla Matki Boskiej, będącej w jego głębokim przekonaniu jego opiekunką i ratowniczką. Jakimś odległym Jej odbiciem jest postać Zosi. Ona także jest niewinna, „ulotna”, biało-złota i „święta”. Tak jest postrzegana. Tak widzą ją i Tadeusz, i Hrabia. Przy czym skojarzenia Tadeusza idą zdecydowanie w stronę świętych obrazków, zaś Hrabiego raczej w stronę antyku. To „roz-dwojenie” skojarzeń przywodzi na myśl pomieszczenie tych sfer w *Hymnie...* inspirowanym, jak sądzę, także przez barokową poezję, która w takim pomieszczeniu celowała.

Stała młoda dziewczyna – białe jej ubranie [...]
Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzłki małe
Pokręcony, schowany drobne strączki białe,
Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku
Świecił się jak korona na świętych obrazku. (IV, s. 14)

Zosia ma także pewne rysy wyraźnie maryjne. Jej zasadnicze cechy podkreślane przez poetę to: białość, lekkość, niewinność. Jest porównywana do ptaka, lilii, światła księżyca. Papiloty na jej włosach tworzą aureolę. Przedstawia ją poeta w towarzystwie dzieci, co może przywoływać skojarzenia z malarskimi przedstawieniami Madonny. Jeden zwłaszcza obraz poetycki zdaje się wprost odbiciem obrazów Murilla, przedstawiających młodzieńczą, białą ubraną Madonnę, w otoczeniu dziecięcych aniołków, wśród światłocieni, złotych blasków i gwiazd.

Śród ptaszych głów sterczały główki ludzkie małe,
Odkryte; włosy na nich krótkie, jak len białe;
Szyje nagie do ramion; a pomiędzy nimi
Dziewczyna głową wyższą, z włosami dłuższymi;

Tuż za dziećmi paw siedział i piór swych obręcze
Szeroko rozprzestrzenił w różnofarbną tęczę,
Na której główki białe, jak na tle obrazku,
Rzucone w ciemny błękit, nabierały blasku,
Obrysowane wkoło kręgiem pawich oczu
Jak wiankiem gwiazd, świeciły w zbożu jak w przezroczu (IV, s. 76)

Obraz wyidealizowanej Jej pojawia się także w ostatniej zwrotce wiersza *Gdy tu mój trup...* W tym wypadku jest to oczywiście przede wszystkim obraz ukochanej – Maryli. Zawiera jednak pewien sygnał maryjności. Jest nim jutrzienka, pojawiająca się w ostatnim wersie.

Tam widzę ją, jak z ganku biała stapa,
Jak ku nam w las śród łąk zielonych leci,
I wpośród zbóż jak w toni wód się kapa,
I ku nam z gór jako jutrzienka świeci. (I, s. 413)

Postać ta zdaje się nawiązywać i do Madonny, i do Zosi. Sądzę, że w jakiś sposób, na jakimś poziomie pamięci i wyobraźni była to jedna postać. Święta, biało-złota, jutrzienkowa Ona – ukochana i bliska, a daleka i niedostępna. Lekka, dziewczęca, niewinna. Widać, że ten obraz był bardzo silnie zakorzeniony w świadomości poety. Widać, że po latach ciągle ma przed oczami tamtą białą dziewczynę na ganku.

Ostatnim ogniwem kontynuacji obrazu Dziewicy z *Hymnu...* są *Słowa Panny*. O ile w *Hymnie...* Maria była młodziutką dziewczyną, wybraną przez Boga Oblubienicą, o tyle tutaj Panna przemawia z pozycji tej, która poznała nie tylko radość, lecz także ból Boskiego macierzyństwa. I tutaj także poeta przywołuje, po raz kolejny, maryjny motyw jutrzienki:

[...] każdemu dobremu duchowi zapalam się i gasnę gwiazdą ranną. (I, s. 419)

Postacie biało-złotych dziewcząt czy kobiet wydają się jednym z ważniejszych motywów całej twórczości Mickiewicza. Mają kilka rysów wspólnych:

- strój czy szata w kolorach złota i bieli;
- jakiś „nieziemski” sposób poruszania się, będący jednocześnie płynięciem i lotem;

– aura niewinności, niezwyklej dobroci, świętości³⁵.

Prawzorem ich wszystkich jest właśnie Przczysta Rodzica.

**„Młody Mickiewicz to jest [...] pieśń gminna,
dodana do Greków i Rzymian”³⁶**

W *Przedmowie* do I tomu *Poezji* Mickiewicz pisze o pomieszaniu wierzeń pogańskich i chrześcijańskich jako o zasadniczym rysie „świata romantycznego”. Stąd między innymi miałyby wypływać nowa poezja. *Hymn...* zdaje się realizować taką definicję poezji romantycznej. Jest cały jedną – pozorną – niekonsekwencją i pomieszaniem – pogaństwa z chrześcijaństwem, religijności z erotyzmem, „ludowości” z „uczonością”. Być może *Hymn...* nie jest mniej „ludowy” niż ballady, zawiera bowiem ludowe wyobrażenia religijne (obraz Królowej Niebios). Obok nich jednak przesycony jest uczonością solidnie wykształconego absolwenta Uniwersytetu Wileńskiego. Jest swoistym konglomeratem tego, co wyniesione z domu z tym, co wyniosło się ze szkoły: *Godzinek...* słuchanych w izbie czeladnej z wykładami literatury starożytnej. Znamienne, że wiersz, który opowiada o zjednoczeniu przeciwieństw, sam jest takim „zjednoczeniem” i zapowiada zjednoczenie. Tak jak *Zwiastowanie* zapowiada *coniunctio* nieskończoności i ciała, dziewictwa i macierzyństwa, tak *Hymn...* i cały tom zapowiadają nową poezję i nowy świat. *Coniunctio* tego, co widzialne z tym, co niewidzialne, tego, co uczone z tym, co „przezute”. Świat, w którym poeta może patrzeć na Matkę Boską oczami wielbiciela Afrodyty, w którym złoto-biała Ona w jakimś sensie jest jednocześnie i Gwiazdą Zaranną, i Wenus Botticellego.

Oświecenie przeszło do historii jako „era filozofów”. Bezgranicznie zaufało rozumowi i uwierzyło w jego osiągnięcia. Stworzyło „racjonalną” wizję świata, w której to, co „sprzeczne z rozumem”, nie ma prawa istnieć. Część zjawisk – normalnych dla ludzi wieków poprzednich – racjoniści i empiryści nazwali anomaliami. Odrzucono wszystko, co zawierało w sobie choćby cień irracjonalności. Wśród odrzuconych elementów znalazła się „naiwna” wiara religijna.

Dumnie głoszona wiara w człowieka i jego rozum okazała się pułapką. Człowiek pozbawiony kontaktu z niewidzialnym, pozostawiony w świecie bez

³⁵ Por. J. Ławski, *op. cit.*, s. 78 oraz M. Maśłowski, *Liryki lozańskie – mistyka poranka*, [w:] *Mickiewicz mistyczny*, Warszawa 2005, s. 247.

³⁶ *Mickiewicz czyli wszystko*, s. 40.

świętości i tajemnicy, znalazł się w sytuacji podrzutka wszechświata. Poczuł się istotą przypadkową, zbędną i samotną, jak nigdy dotąd. Reakcją na dalece niedoskonały oświeceniowy światopogląd stał się romantyczny pęd ku temu, co niewidzialne, „nienormalne”, niewytłumaczalne, niedostępne dla rozumu. Romantycy stworzyli nową wizję świata, taką, w której nic nie musiało być określone jako anomalia, ponieważ wszystko znalazło dla siebie miejsce. Nowa epoka odnalazła „odrzucony obraz”, zwróciła się do tradycji starszej niż oświecenie. Częścią tej tradycji jest „wiara ojców naszych”.

Świat, do którego „wrócili” romantycy, to świat święty, w którym nie wszystko da się zrozumieć, ale wszystko jest zgodne z Planem. Romantyczne „nawrócenie” na religijność nie było bezbolesne. Po epoce rozumu nie mogło już być powrotu do wiary naiwnej, łatwej, toteż odbył się on „przez” rozum. Jego wynikiem było coś w rodzaju synkretycznej religii, łączącej elementy chrześcijaństwa z religiami Wschodu i pozostałościami wierzeń pogańskich.

I tom *Poezji* Mickiewicza mieści się w romantycznym refleksyjnym powrocie do światopoglądu religijnego. Utwory z tego tomu wykorzystują zarówno wierzenia Słowian, jak filozofię i empirię alchemii czy naukę Kościoła. Zwrot do tych źródeł „prawdziwej wiedzy” jest oczywisty. Występując przeciw oświeceniu i jego światopoglądowi, w sposób „naturalny” poeta odwołuje się do tego, co jest oświecenia przeciwieństwem. W przypadku *Hymnu na dzień Zwiastowania N. P. Maryi* jest to – być może – barokowa religijność maryjna, czy tradycja kabały.

Religijność całego tomu ma, moim zdaniem, dwa wymiary. Jednym jest zademonstrowanie różnych możliwości patrzenia na świat. Oświeceniowe metody poznania i obcowania z nim nie są ani jedyne, ani najlepsze. Świat można postrzegać na wiele sposobów, różnie go doświadczać i różnie rozumieć. Religijność jest więc orężem przeciwko oświeceniu jako ideologii we własnym mniemaniu jedynie słusznej.

Z drugiej strony debiutancki tomik kowieńskiego nauczyciela jest zapisem poszukiwania utraconej przez oświecenie świętości świata, bez której świat nie istnieje. „Sacrum przejawiając się ustanawia ontologicznie świat [...] objawia absolutny «punkt stały», «środek»”³⁷.

W świecie bez „środka” nie można zamieszkać. Dlatego konieczny jest wysiłek odnalezienia nici łączącej człowieka z Kosmosem. *Hymn...*, tak jak inne wiersze tomu, ten wysiłek podejmuje. Wykorzystując wiedzę o kulturze antycznej, koncepcjach kabalistów i alchemików, łącząc je z „naiwną” ludową czcią dla Królowej Niebios, stara się dotknąć istotnego wymiaru świętości świata – tak modnej dziś „sakralności kobiecej”.

³⁷ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974, s. 50.

Agnieszka Mazurska

**De l'aspect de la Mère Immaculée dans
«La hymne pour la Journée de l'Annonciation»
(Résumé)**

Le sujet du travail c'est l'image poétique de la femme aux cieux, présentée dans «La hymne pour la Journée de l'Annonciation» d'Adam Mickiewicz. L'auteur analyse les sources culturelles (théologiques, littéraires, cabalistique, biographiques) qui pouvaient influencer ça création dans l'imagination du poète. Le travail parle aussi d'une «continuation» de la image de la femme lumineuse dans les Oeuvres suivantes de Mickiewicz.

Małgorzata Iwanowicz

Barwne epitety w liryce młodopolskiej na wybranych przykładach

Figurą stylistyczną, której badacze poświęcili dotychczas najwięcej uwagi jest metafora, zaś o epitecie pisze się niewiele, nie ma też *studium* poświęconego *stricte* barwnemu epitetyzowaniu. Niniejsze rozważania stanowią przyczynek do tak pojemnego zagadnienia.

W literaturze przedmiotu spotyka się różne definicje epitetów oraz kryteria ich podziału. Tu korzysta się głównie z uwag Renaty Mayenowej, definiującej epitety (ze względu na ich wartość semantyczną) jako „wyrazy, których funkcja polega na uzupełnianiu, wzbogacaniu czy nawet modyfikowaniu znaczeń innego wyrazu” i wyróżnia epitety modyfikujące (wyrażające lub rozszerzające treść wyrazu określanego) oraz epitety tautologiczne (uwydatniające cechę wpisaną w wyraz określany)¹ oraz z ustaleń Teresy Skubalanki², Adama Kulawika³ i autorów takich pozycji, jak *Zarys poetyki*⁴, *Zarys teorii literatury*⁵. Ponadto sięga się do definicji słownikowych⁶.

Epitet (gr. *epithetos* ozn. ‘dodatkowy’) uznany przez wielu badaczy za jedną z figur stylistycznych, a przez antyczną poetykę zaliczany do figur retorycznych (tropów)⁷, polega na określaniu wyrazów – nazywaniu cech przedmiotów (ich uwydatnianiu lub dopełnianiu), a także określaniu stanów emocjonalnych podmiotu mówiącego. Gramatycznymi wykładnikami epitetyzowania są określające rzeczowniki przymiotniki, imiesłowy przymiotnikowe oraz rzeczowniki (np. biały

¹ M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego. Książka pomocnicza dla nauczycieli*, Warszawa 1949, s. 152–153.

² T. Skubalanka, *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*, Lublin 1991.

³ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.

⁴ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980.

⁵ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.

⁶ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1976; *Słownik literatury i teorii*, red. Štefan Vlašin, Praha 1984.

⁷ Współcześnie epitet nie zawsze jest wymieniany wśród tropów, np. brak epitetu w klasyfikacji dokonanej przez Gui Bonsiepego, niemieckiego pedagoga – zob. idem, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 162–163.

– bielejący – biel), a więc epitety z formalnego punktu widzenia to określenia przymiotnikowe, imiesłowowe i rzeczownikowe⁸.

Zdając sobie sprawę z tego, że zagadnienie barwności języka jest obszerne i mieści szereg problemów szczegółowych, tu celowo zawęża się to pojęcie do określeń kolorów i ich odcieni, które nazywa się **barwnymi epitetami**. Wskazują one na takie czynniki fizyczne barw, jak jakość, jasność i nasycenie, a w wierszu są odpowiedzialne przede wszystkim za wrażenia kolorystyczne, za nastrój, ale mogą również odnosić się do sfery emocji i uczuć.

Barwne określenie w swej podstawowej funkcji odzwierciedla wygląd określanego przedmiotu w zakresie kolorystyki, uwydatniając tę właśnie jego cechę, ale także może być wynikiem odczuwania otaczającej rzeczywistości przez podmiot działań twórczych, subiektywnym zapisem jego wrażeń i uczuć wkomponowanych w wyrażoną słowami barwę. To, jak zinterpretujemy epitet barwny zależy od wielu czynników, nie tylko od określanych obiektów (desygnatów), lecz także od sposobu ujmowania rzeczywistości w barwne obrazy, od indywidualnej techniki kreowania wyglądu określanych przedmiotów, od naszego potocznego poczucia językowego oraz od uwarunkowań kulturowych (konotacje pozajęzykowe).

Kolor jako najsilniejszy bodziec wzrokowy niesie pewien ładunek emocjonalny, ponadto może mieć określoną wartość symboliczną, a gdy do tego łączy się z kształtem przedmiotów, grą linii i cieni uzyskaną pod wpływem światła – co tak wyraziście w poezji modernistycznej i co także jest elementem barwności w sensie ogólnym – kolor potęguje obrazowość słowa, staje się środkiem ekspresji, nic więc dziwnego, że odgrywał tak ważną rolę w malarstwie tego okresu, ale także w młodopolskiej *ars poetica*, w którą wpisana była zmysłowa wrażeniowość kolorystyczna zgodnie z nowoczesnym podejściem do sztuki.

Koloryści doby młodopolskiej czerpali natchnienie z bezpośrednich obserwacji krajobrazu, z własnych odczuć, doznań, wrażeń i estetycznej kontemplacji natury. Barwa była czynnikiem subiektywizującym artystyczne przedstawienia, które w poezji stanowią poetyckie opisy, a ich ważnymi elementami są barwne epitety określające – w zależności od indywidualnych wpływów artystycznych – obiekty z bogatego świata natury i związane z ich postrzeganiem doznania i uczucia. Obydwie te sfery będą się przenikać przy omawianiu kolejnych przykładów. Ich przegląd – w tak ograniczonym zakresie, jakie stwarza artykuł – pozwoli na odtworzenie jedynie kilku elementów barwnych młodopolskich wizji poetyckich.

Perspektywę poznawczą barwnych epitetów i połączeń wyrazowych, które współtworzą z wyrazem określanym, wyznaczają modne wówczas kierunki

⁸ Niektórzy badacze definiują epitet z punktu widzenia gramatycznego, np. A. Kulawik uznaje za epitet „przymiotnik, imiesłów, rzadziej rzeczownik dodany do rzeczownika w funkcji określenia którejś z jego cech, istotnych z punktu widzenia przekazywanej informacji”.

w sztuce, zważywszy na fakt, jak silnie były one wówczas zespolone z poezją. Należy jednak zauważyć, że wiersze wpisujące się w poetykę określonego kierunku literackiego realizowały pewien ogólny wzorzec językowy, ale poszczególne realizacje miały już charakter indywidualny. Można więc mówić o ulubionej w danym okresie gamie kolorystycznej, ale i o jej osobliwym wyzyskaniu w tekstach indywidualnych. Oczywiście w każdym okresie, również w Młodej Polsce, tworzyli poeci przełamujący stylistyczne konwenanse. To istotne przesłanki pozwalające spojrzeć na epitety określające kolory opisywanych obiektów w kontekście kulturowym. Nie bez znaczenia dla interpretacji barw pozostaje także symbolika poszczególnych kolorów, utrwalona w powszechnej świadomości od najdawniejszych czasów, stąd odwołania do *Słownika symboli*⁹.

Jeśli mowa o powiązaniu kolorystyki wierszy młodopolskich z ówczesnymi tendencjami w całej sztuce, zwłaszcza z takimi kierunkami jak symbolizm, neoimpresjonizm, secesja czy ekspresjonizm, trzeba przywołać Horacjańską formułę *ut pictura poesis* – „poezja jest jak obraz, ale i obraz jest jak poezja”.

O związkach poezji z obrazem pisano od dawna, odkąd starożytni mędracy: Symonides, Platon, Arystoteles i wspomniany Horacy poddali refleksji te dwie dziedziny sztuki¹⁰. Tocząca się od stuleci dyskusja wokół podobieństw oraz różnic malarstwa i poezji przyniosła ostatecznie dwa różne stanowiska w tej sprawie: „za” współzależnością sztuk i „przeciw” niej, zaś sam temat doczekał się bogatej literatury. Warto choćby przywołać takie prace, jak: *Ut pictura poesis*¹¹, *Historyczna stylistyka języka polskiego*¹², *Impresjonistyczny świat wyobraźni*¹³, *Zbliżenia: Literatura, historia, obraz, mit*¹⁴, *Z pogranicza literatury i sztuk*¹⁵, *Słowo i obraz*¹⁶, *Pogranicza i korespondencje sztuk*¹⁷, *Literatura a sztuki wizualne*¹⁸, *Słowo – wartość – kultura*¹⁹, *Spotkania i porównania*²⁰. Temat „wzajemnego oświeclania się sztuk” nie jest przedmiotem moich dociekań, ale wielokrotnie będę się odwoływać do niektórych spośród wymienionych pozycji.

⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

¹⁰ Simonidesowi zawdzięczamy nazwanie malarstwa „niemą poezją”, a poezji „mówiącym malarstwem”, Platonowi – porównanie „poeta jest jak malarz”, podobnych określeń używał Arystoteles, zaś od Horacego pochodzi najbardziej znane przytoczone stwierdzenie: *ut pictura poesis*.

¹¹ *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyśłouch, Gdańsk 2006.

¹² T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984.

¹³ A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni*, Kraków 2003.

¹⁴ *Zbliżenia: Literatura, historia, obraz, mit*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1998.

¹⁵ *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1996.

¹⁶ *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.

¹⁷ *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślíkowa, J. Sławiński, Wrocław 1980.

¹⁸ S. Wyśłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

¹⁹ J. Puzynina, *Słowo – wartość – kultura*, Lublin, 1997.

²⁰ D. Knysz-Tomaszewska, *Spotkania i porównania. Studia porównawcze z pogranicza literatury, sztuki i dokumentu osobistego*, Warszawa 2001.

Dla dalszego toku rozważań ustalenia badaczy na temat związku poezji ze sztukami plastycznymi są istotne, bowiem poeci młodopolscy fascynowali się malarstwem, o czym pisze Maria Podraza-Kwiatkowska, wskazując na konkretne inspiracje²¹, także „bywali świetnymi krytykami sztuki i orędownikami malarskich poszukiwań”²². Nie bez znaczenia są ponadto osobiste związki poetów ze sztuką, choć nie zawsze przekładały się one na kolorystyczne nasycenie ich wierszy. I tak uważany za największego spośród poetów tego okresu, zwany „księciem poetów młodopolskich” Kazimierz Przerwa-Tetmajer oraz równie znany Stanisław Wyspiański, czy mniej znany Bogusław Adamowicz, rówieśnik Rydla i Zawistowskiej, to nie tylko poeci, ale także malarze, zaś uwieczniony w *Weselu* Lucjan Rydel prowadził wykłady o sztuce w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W atmosferze sztuki dorastała Maryla Wolska, córka rzeźbiarki Wandy Młodnickiej z domu Monné i malarza, jednocześnie przyjaciela słynnego Grottgera. Poezja tych oraz innych poetów młodopolskich, jak czołowi przedstawiciele tego okresu Jan Kasprówicz czy Antoni Lange, wuj Leśmiana oraz młodszy od nich: Tadeusz Miciński, Wacław Rolicz-Lieder, Ludwik Stanisław Liciński oraz najmłodszy w tym gronie: Leopold Staff – utrwalony w powszechnej świadomości jako „poeta trzech pokoleń”, Stanisław Korab Brzozowski, Bolesław Leśmian, stryjeczny brat Jana Brzechwy oraz mniej znany poeta z Podhala, Józef Jedlicz (właśc. Józef Kapuściński) stanowić tu będzie źródło przykładów. W swoich rozważaniach sięgnę także do twórczości takich młodopolskich poetek, poza wspomnianą Marylą Wolską i Kazimierą Zawistowską, jak Bronisława Ostrowska²³.

W doborze tekstów jako przykładów poetyckich użyć określić barw kierowano się wyłącznie kryterium frekwencyjnym, przywołując jako ilustracje epitetów te fragmenty wierszy, które są nasycone barwnymi epitetami.

Zagadnienie barwnego epitetyzowania w poezji młodopolskiej to ogromny obszar wielu połączonych ze sobą problemów, które należałoby spenetrować na drodze rzetelnych badań o charakterze interdyscyplinarnym. Nie sposób wy-czerpać tak pojemnego tematu w krótkiej formie artykułu, stąd ograniczenie do omówienia czterech epitetów – określić koloru: *biały*, *niebieski*, *żółty* i *czerwony* pod kątem ich funkcji semantycznych i stylistycznych.

Barwne epitety poetyckie są elementem poetyckiego obrazu słownego i, służąc stylowi, pełnią określone funkcje stylistyczne, semantyczne i estetyczne. Mogą:

- dosłownie określać właściwości przedmiotu (kształt, kolor itd.), odnosząc się do elementów świata zewnętrznego postrzeganych poprzez zmysł wzroku;
- określać stosunek podmiotu lirycznego do tegoż przedmiotu, waloryzując tekst (mając więc wartość emotywną i estetyczną);

²¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001.

²² D. Knysz-Tomaszewska, *op. cit.*, s. 12.

²³ Źródła wymienia się na końcu artykułu.

- określać jednocześnie dosłowne właściwości podmiotu oraz stosunek emocjonalny do niego;
- stanowić element metaforycznego przedstawienia;
- służyć ekspresji słownej i wpływać na kształtowanie nastroju w wierszu.

Opisowi znaczeń poszczególnych kolorów nadaje się charakter dwuaspektowy, tj. oprócz cech desygnacyjnych wyrazów nazywających kolory wskazuje się na ich niektóre cechy konotacyjne, przyjmując takie rozumienie pojęcia konotacji, jakie proponuje Ryszard Tokarski²⁴. Korzystam w tym zakresie także z doświadczeń innych badaczy języka i literatury, zwłaszcza Teresy Skubalanki²⁵, Anny Wierzbickiej²⁶ oraz Marii Podrazy-Kwiatkowskiej²⁷.

Będzie tu mowa także o łączliwości semantycznej wyrazów tworzących epitety, wskaże się na ich znaczenie leksykalne oraz niektóre, istotne dla stylu, konotacje semantyczne.

Spośród bogatej twórczości polskich modernistów wybrano ponad dwieście wierszy, po kilkadziesiąt z twórczości przywołanych wcześniej poetów. Na ich podstawie zostaną sformułowane wnioski o roli niektórych barwnych epitetów w liryce tego okresu.

Przyjmuje się następujący porządek opisu barwnych epitetów:

1. Uwagi o charakterze wprowadzającym.
2. Opis znaczeń wyrazów nazywających kolory:
 - a) znaczeń podstawowych, słownikowych (znaczeń desygnacyjnych);
 - b) znaczeń kontekstowych, w tym metaforycznych i symbolicznych (znaczeń konotacyjnych);
3. Kolor a obiekty określane barwnymi epitetami – uwagi o sferze łączliwości semantycznej.
4. Wartość stylistyczna barwnych epitetów.
5. Uwagi o charakterze sumującym.

²⁴ R. Tokarski, *Poziomy konotacji semantycznej*, [w:] *Język a kultura*, t. 2: *Zagadnienia leksykalne a aksjologiczne*, red. J. Puzynina, J. Bartmiński, Wrocław 1991; idem, *Ramy interpretacyjne a problemy kategoryzacji (przyczynek do tzw. definicji kognitywnej)*, [w:] *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczakowa, A. Gajdzińska, Lublin 1996; idem, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004; idem, *Znaczenie słowa i jego modyfikacje w tekście*, Lublin 1987; idem, *Konotacja jako składnik treści słowa*, [w:] *Konotacja*, red. J. Bartmiński, Lublin 1988.

²⁵ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław 1984; eadem, *Wprowadzenie do gramatyki...*

²⁶ A. Wierzbicka, *Analiza lingwistyczna aktów mowy jako potencjalny klucz do kultury*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane S. Żółkiewskiemu*, red. M. Brodzka, M. Hopfinger, J. Palewicz, Wrocław 1986; eadem, *The meaning of color terms: semantics, culture and cognition*, „Cognitive Linguistics” 1990, 1–1.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994; eadem, *Literatura Młodej Polski*; eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków–Wrocław 1985.

Epitet *biały*

Na początek kolor *biały* – najjaśniejszy i najczystszy z kolorów, który w literaturze przedmiotu nie jest uważany za barwę (podobnie jak czarny), gdyż ma najszerze spektrum światła, stanowi element wszystkich pozostałych barw i jako kolor achromatyczny nie ma dominanty barwnej, czyli jest niekolorowy. Tu będzie traktowany w kategorii nazwy koloru.

W słowniku Arcta, którego używa się dla ustalenia znaczeń ogólnych oraz niektórych znaczeń konotacyjnych, czytamy, że *biały* oznacza wyraz „mający barwę śniegu, mleka, czysty, niebrudny”, a jego synonimy to: *niewinny*, *niepokalany* oraz *widny* i *jasny* w odniesieniu do dnia²⁸. Jak widać, w definicji słownikowej zostały pomieszczone obydwa sfery znaczeń wyrazów: desygnacyjna i konotacyjna.

Jeśli sięgnąć do archetypicznych znaczeń *bieli*, widać, że pojmowana jest ona jako symbol duchowości, doskonałości, niewinności i w takim też znaczeniu symbolicznym odnajdujemy kolor *biały* w rozmaitych jego wariacjach słownych (*śnieżny*, *perłowy*) w epitetach młodopolskich.

Poeeci tego okresu określają epitetami z grupy *biały* wyrazy nazywające kwiaty, które w powszechnej świadomości kojarzone są z pięknem, a jeśli są to kwiaty białe, to także z czystością, niewinnością i gracją. Właśnie białe kwiaty pojawiają się niezwykle często zarówno na płótnach przedstawiających pejzaże, jak i w tekstach lirycznych, w których występują wyrazy nazywające białe kwiaty ogrodowe, białe kwiaty polne, białe kwitnące drzewa.

Elementami młodopolskich pejzaży są zarówno egzotyczne kwiaty określane epitetem *biały*: białe kamelie, białe tuberozy (roślina o pachnących białych kwiatach)²⁹, jak i te popularne: „biały kwiat lipowy” (Tetmajer), „białe akacje” (Ostrowska), „białe astry” (Ostrowska), „kwiat biały z pachnącej jabłoni” (Rydel), „białe puchy jabłoni” i „białe jaśminy” (Słoiński), „śnieżne kaliny” (Miciński).

We wszystkich tych przypadkach obydwa wyrazy: epitet i określany nim wyraz nazywający kwiat są perceptualnie białe. Mamy więc do czynienia z epitetami tautologicznymi, które uwydatniają cechę zawartą już w znaczeniu wyrazu określanego. Takie zestawienia, w których wyraz określany i określający odnoszą się do tej samej sfery kolorystycznej, powodują dodatkowe rozświetlenie obrazu słownego, zintensyfikowanie bieli. Ten typ epitetyzowania był bardzo rozpowszechniony w młodopolskich tekstach lirycznych także w przypadku innych gam kolorystycznych.

Uprzywilejowane pozycje w młodopolskiej florystyce słownej zajmują wyrazy nazywające ‘lilię’ i ‘różę’, obydwa niezwykle często określane epitetem *biały*

²⁸ M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego* (reprint), t. 1, Warszawa 1996, s. 27.

²⁹ O upodobaniu do egzotycznych kwiatów pisze T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka...*, s. 478, powołując się na K. Wykę.

i – trzeba dodać – oznaczające kwiaty bardzo popularne w młodopolskim życiu codziennym.

Biała lilia, która w świetle mitologii powstała z mleka Hery, królowej Olimpu i stała się boskim atrybutem, to kwiat „wpleciony [...] w płaszcz Zeusa olimpijskiego oraz we włosy muz”³⁰, to „złotogłowa zbóż pani – **pralilia** [...] słoneczna Dziedzilia”³¹, spadkobierczyni samej boskiej Hery³².

„Lilia z dominującą w niej konotacją ‘czystości, niewinności’ stanowi zbyt wąsko zakreślony wzorzec barwy” – pisze Ryszard Tokarski³³. Dalej autor podkreśla, że użytkownik języka polskiego ma niewielki kontakt z tak konotowanym pojęciem, ale dla języka i stylu poezji tego typu konotacje stanowią o jego odrębności.

W młodopolskich wierszach pojawia się tautologiczny epitet *biały* określający zarówno białe lilie ogrodowe, jak i białe lilie wodne, stanowiąc element nastrojowych, migotliwych impresjonistycznych obrazów słownych, np.³⁴:

- (1) Smutne eukaliptusy stoją i topole,
ówdzie się **białe** lilie błyszczą kwiatów wiązką
(K. Tetmajer, *Świątynie w Pestum*, 248)

- (2) i **białe** lilie rosną na jeziorach,
i złote łany w dziesięćkroć się plenią
(E. Słoiński, *W mieście*, 95)

czy też ekspresjonistycznych, nacechowanych emocjonalnie wizji, w których kolor *biały* koresponduje z barwami żywymi, nasyczonymi:

- (3) Ogród szaleje wonią swoją obłąkany,
Ma w nim sny, jak rzeź krwawe, nawet lilia **biała**!
(L. Staff, *Piękno zwycięskie*, 179)

Drugi z kwiatów, róża – atrybut bogini miłości, o którym Jan Kochanowski pisał we fraszce *Na różę*: „Nadobny sobie kwiat Wenus obrała, / Kiedyby jego krasa dłużej trwała”, pojawia się w wierszach młodopolskich dziesiątki razy w odmianie białej (równie często w odmianie czerwonej).

W świetle mitologii różę pierwotnie, gdy powstały wraz z narodzoną z morskiej piany Afrodytą, miały właśnie kolor biały, a dopiero, gdy bogini skaleczyła się cierniem, przybrały także barwę czerwoną.

³⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 199.

³¹ B. Ostrowska, *Dziedzilia*, [w:] eadem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.

³² Prawdopodobnie *Dziedzilia* pochodzi od *dziedzie*, które to słowo, jak czytamy w *Słowniku ilustrowanym języka polskiego* M. Arcta, oznacza tego, co dziedziczy, czyli spadkobiercę.

³³ R. Tokarski, *Semantyka barw...*, s. 42.

³⁴ W lokalizacji po tytule podaje się numer strony, na której pojawił się przykład we wskazanym na końcu źródle.

Wyrazy nazywające *białe róże* stanowią, podobnie jak *białe lilie*, element słonecznych pejzaży poetyckich, malowanych słowami nazywanymi jasne, czyste barwy, synestezyjnie zespolone ze słonecznym światłem, np.:

- (4) Z ganku w ogród dwa schodki, jeszcze mokro nieco.
Słońce! Na **białych** różach szklane kule świecą.
(M. Wolska, *Demnia*, 91)

W wierszach młodopolskich o secesyjnej stylistyce pojawiają się róże ogrodowe, zwłaszcza pnące dzikie róże oświetlone światłem księżyca, np.:

- (5) Na fiołkowej niebiosów posowie
Stania się **biała** róża, pąg księżyca.
(L. Szczepański, *Nieznajomej – dalekiej*, 39)

Konotacje 'piękna' i 'niewinności' właściwe *bieli* widzimy w zestawieniu *śnieżysta róża*:

- (6) Rozplotły długie złociste włosy,
Na włosach perły lśnią srebrnej rosy,
I obrywają **śnieżyste** róże,
I czerpią wodę w błyszczące kruże.
(L. Szczepański, *Fontanna czarodziejska*, 82)

W przykładzie tym istotne jest otoczenie leksykalne epitetu *śnieżysty*, które stanowią inne barwne epitety (*biały*, *srebrny*, *błyszczący*) oraz wyrazy budujące pejzaż akwaticzny, ulubiony temat także młodopolskich malarzy impresjonistów, jak: 'zdrój' (miejsce, w którym wytryska woda), 'kruże' (dzbany), którymi czerpie się wodę. Całość obrazu dopełniają wyrazy nazywające obiekty lśniące, mieniące się, połyskujące w słońcu, jak metaforyczne „perły srebrnej rosy”, „błyszczące kruże” i „złociste włosy”.

W tekstach młodopolskich epitet *biały* określający wyrazy nazywające omawiane dwa kwiaty: lilię i różę wielokrotnie występuje jako epitet malowniczy czy dekoratywny (*epithetum ornans*), co ma związek z secesją, modernistycznym prądem w sztuce przełomu wieków XIX i XX, wraz z pojawieniem się którego miasta pokrywały się wybujałymi ornamentami, zwłaszcza ze świata natury z całym bogactwem roślin wijących się, pnących i kwitnących. Fascynacje twórców secesją można zaobserwować także i w poezji np.:

- (7) I miękką dłonią
Na fiołkowy strop niebiosów rzucasz
Omdlałą **białą** różę, krag miesiąca –
(L. Szczepański, *Hymn do nocy*, 111)

- (8) i **białe** lilie rosną na jeziorach,
i **złote** łany w dziesięćkroć się plemią
(E. Słoiński, *W mieście*, 95)

Użyte tu epitety mają postać skonwencjonalizowanych zdobników, znanych poezji wieków minionych.

Interesujące jest to, że w lirykach młodopolskich ten sam epitet określający różę przybiera tak wiele odcieni, stąd tak różna stylistyka tych tekstów. Obok romantycznych pejzaży nieco egzaltowanych (z naszego punktu widzenia) w tekstach młodopolskich mamy i takie, w których *biel* jawi nam się symbolicznie i dekadenccko, impresjonistycznie i secesyjnie, co pokazują następujące przykłady:

- (9) Wianek, co skroń mi wonną **bielą** róż opasał,
Zakrył mi oczy, kwietną oślepił przewiązką.
(L. Staff, *U wrót zapartych*, 156)

- (10) **Białe** róże krwi rosą przy mej celi –
A dokoła bór w swych upiornych snach.
(T. Miciński, *Białe róże krwi...*, 170)

- (11) od blasków się źrenica mruży –
jak dwa płomyki **białej** róży
(T. Miciński, *Głębiny duch*, 82)

Jak widać, niekiedy odmienne sposoby obrazowania występują w twórczości tego samego poety.

W młodopolskich obrazach słownych wyrazom nazywającym kwiaty towarzyszą nazwy drzew i krzewów, określane epitetem *biały*, jak: „białe brzozy” i „białe bzy” (Ostrowska), „białe brzeziny” (Lange), „czeremchowa biel” (Ostrowska), zwłaszcza drzewa kwitnące, np. „biały wiśniowy sad” (Ostrowska), „białe jabłonie” (Zawistowska). Niekiedy obrazy te przypominają „sielskie, anielskie” pejzaże romantyczne, np.:

- (12) i co wieczór pieśń miłosną nam śpiewaj [wiosno]
w **białych** sadach pod **białymi** drzewami.
[...]
Niech się przyśni nam południe spokojne,
miodny lipiec w **białym** dworze czy siole
(E. Słoiński, *Przed wiosną*, 159)

- (13) Zakwitły w sadzie **białe**, zakwitły różane jabłonie.
Białe, puszyste kwiaty i sypkie różane kwiaty
(J. Ruffer, *Jabłonie*, 56)

- (14) Oto w sadzie zakwitły różane i **białe** jabłonie...
Pójdź ku mnie, moja Miła, chociaż tak bliska – z oddali
(J. Ruffer, *Zakwitły jabłonie*, 80)

Charakterystyczne jest dla tych fragmentów spiętrzenie epitetów określających *biel* (w bliskim otoczeniu jest także epitet *różany*), które nie należą do

wyszukanych, gdyż są elementami wiejskich pejzaży o pogodnym, sielskim nastroju.

Oprócz kwiatów i drzew epitetem *biały* poeci określają także wyrazy stereotypowo uważane za białe i czyste, jak anioł, np. „anioł biały” (Kasprowicz), „anioł ze skrzydłami białymi” (Zawistowska), „anioł białoskrzydły” (Lange). Są także i inne białe istoty nadprzyrodzone: białe duchy, białe widma, białe boginie.

Poeci młodopolscy wzorem romantycznych, a nawet wcześniej – barokowych przywołują w swoich tekstach *biel* konotującą jej ‘zmysłowość’ i w ten sposób określają różne części ciała kobiecego, stąd mamy: „białe” lub „śnieżne” piersi kobiece (Staff), „białą skroń”, „białą dłoń” kobiecą (Zawistowska, Leśmian), „białe stopy kochanki” (Rolicz-Lieder), „białe ciało”, „śnieżne nogi”, „białe biodra” kobiece (Tetmajer) oraz „smukłe, śnieżne uda” boskiej Afrodyty, wyłaniającej się ze „srebrzystych pian” w wierszu Tetmajera *Narodziny Afrodyty*, który odsłania erotykę bieli kobiecego ciała:

- (15) A ona w słońcu swe suszyła **ciało białe**,
 Zefiry pieścżą ją z rozkoszą oszalałe,
 Ślizgają się od stóp po nogach jej do łona,
 Całują piersi jej i szyję, i ramiona,
 Spijają perły pian z jej zagieć i lubieżne,
 W lotny okrążą tan jej **uda** smukłe, **śnieżne** [...]
 (W. Tetmajer, *Narodziny Afrodyty*, 19)

Kolor *biały* konotuje także ‘boskość, królewskość’, stąd tym epitetem określane są takie postacie, jak Afrodyta uznana w mitologii greckiej za boginię piękna, kwiatów, miłości i pożądania oraz królowa eolska Leda, często portretowana w malarstwie.

Z przytoczonych przykładów wynika, że kolor *biały* odnosi się głównie do świata natury, a więc jest cechą materialną obiektów rzeczywistych. Często pojawia się też metaforycznie, jak u Kasprowicza:

- (16) cisza rozmarzona
 Płaszcz zarzuciła wiewny, **biały**

czy u Tetmajera: „okrętów białe lawy”, „białe miasta”, które „jak kamelii ogród kwitną”, „okrętów białe lawy”. Ponieważ sprawa metaforyczności epitetów ma związek z samą metaforą, a to już osoba kwestia, pomija się tu rozważania na ten temat.

Przytoczone przykłady pokazały, że *biel* budzi pozytywne asocjacje oraz uczucia, gdyż konotuje ‘czystość, niewinność’, ‘niebiańskość, nieziemskość’, a także ‘jasność, świetlistość’ i ‘piękno’. Ujawniły także, że w poezji młodopolskiej nierzadkie były próby swoistego hiperbolizowania jasności bieli poprzez

użycie epitetów tautologicznych, za sprawą których doznania wzrokowe wydawały się jeszcze intensywniejsze, a biel stawała się bielsza. Epitet *biały*, tak często stosowany przez poetów młodopolskich w zaprezentowanych tu fragmentach, zawsze współtworzy wraz z wyrazami, które określa, pogodny, ciepły nastrój, niezależnie od tego, jaką konkretnie techniką obrazowania posługuje się każdy z przywołanych poetów.

Epitet *niebieski*

Kolor *niebieski*, uważany w malarstwie za barwę zimną, w powszechnej świadomości kojarzy się z otwartą przestrzenią: niebem i wodą, a więc z nieskończonością, zaś w symbolice, podobnie jak *biały*, jest atrybutem bogów i boskości. To właśnie niebo było wzorcem pojęciowym dla tej barwy³⁵.

W tekstach młodopolskich z palety *niebieskiej* najczęściej pojawiają się jasne odcienie, jak synonimiczne epitety *błękitny* (wyrażany także rzeczownikiem *błękit* i poetyckim *lazur*) oraz rzadziej występujący *modry*. Mniejszą frekwencję odnotowano w przypadku barwy *ciemnoniebieskiej*, nazywanej przymiotnikiem *szafirowy* oraz rzeczownikiem *szafir*.

Kolor *niebieski* występuje w typowych, skonwencjonalizowanych epitetach przymiotnikowych i rzeczownikowych, określających najczęściej wodę oraz niebo, np.: „toń błękitu”, „lazur wody Capri”, „morza szafirowa woda”, „modry ocean” (Tetmajer); „niebo błękitne pogodne”, „morze weneckie pod błękitną falą” (Wyspiański), „błękitna woda”, „błękitne morze”, „modre fale” (Lange). O takich zestawieniach, w których w sposób typowy, na zasadzie analogii, skojarzone są naturalna barwa określanego obiektu z określającym kolorem pisze R. Tokarski³⁶.

Warto nadmienić, że poeci młodopolscy wyzyskują zwłaszcza błękit *ceruleum* (ang. *cerulean blue*; fr. *bleu celestique*), który definiowany jest jako błękit nieba pogodnego, rozświetlonego bielą, co ilustrują następujące przykłady:

- (17) Na morzu się chwyciłem ciebie rozszalałem,
Bom chciał żyć jeszcze, patrzeć w toń słońca **niebieską**!
(L. Staff, *Brzemie godzin*, 137)

- (18) Jako morze falujące
Niech w słoneczny **błękit** cieką,
Czarodziejskie twoje tonie,
Leto, niepamięci rzeko!
(L. Szczepański, *Świt*, 97)

³⁵ Zob. R. Tokarski, *Semantyka barw...*, s. 115.

³⁶ *Ibidem*, s. 118.

Z pojęciem przestrzeni wiążą się, oprócz nieba i wody, także ulotne zjawiska atmosferyczne, jak mgły (ulubiony element obrazów impresjonistycznych), określane pojedynczym epitetem *błękitny*, współtworzącym obraz metaforyczny, np.:

- (19) Jeszcze lato, lecz już cień swój ściele
Żałość jesieni na kwiatów wesele
I dal zalewa mgieł **błękitnych** mlekiem.
(M. Wolska, *Z przedwojennej szuflady* 3, 51)

czy epitetem parzystym, jak w wierszu Tetmajera³⁷:

- (20) **błękitne mgły pajęczne**
owiały drzewa śpiące
po siwych wodach tęcze
włóczyło złote słońce.
(K. Tetmajer, *Magdalena i Chrystus* , 11)

lub rzadziej spotykanym epitetem *modry* :

- (21) Błado-złoty, senny,
Skrity w **modrych** mgłach,
Pierwszy chłód jesienny
Posiał szronem strach.
(L. Staff, *Szron* , 27)

Poeci młodopolscy, określając barwą *błękitną* wodę, niebo i mgły, tworzą swoistą perspektywę powietrzno-barwną, która w oczach czytelnika niebiescieje jeszcze bardziej, a szczegóły z otoczenia tracą swą wyrazistość, jakby „rozmywały” się w tej niebieskości. Powtarzają zatem ten sam tautologizm w barwnym epitetyzowaniu, który omówiony został poprzednio.

Poza odmaterializowanymi wizjami przestrzennymi epitet *błękitny* pojawia się w obrazach bardziej uchwytanych, np. jako określenie kwiatów: „ *błękit kwiatów, niezapominajek i bławatów* ” (Tetmajer), „ *modre bławaty* ” (Wyspiański).

Dzięki błękitom obrazy poetyckie nabrały lekkości, zwiewności, stały się pogodne i miłe dla oka, zgodnie z impresjonistyczną konwencją, której podstawę stanowi jasna, pełna i czysta monochromatyczna gama kolorów.

Oprócz epitetów tworzonych przez kolory z gamy niebieskiej, które określają właściwości obiektów spostrzeganych w naturze jako niebieskie, spotykamy w tekstach młodopolskich (i to wcale nierzadko) także oryginalne epitety meta-

³⁷ Poeta w dedykacji tego wiersza napisał: *Do obrazu Edelfelta „Christ et Madeleine”* , tym samym przyznał, że wiersz inspirowany był obrazem fińskiego malarza, Alberta Edelfelta, z twórczością którego musiał się zetknąć, jako że malarz przez 15 lat mieszkał i tworzył w Paryżu, do którego podróżował także Tetmajer.

foryczne z użyciem tej barwy, np. „błękitne zadumanie”, „błękitne dni”, „dusze błękitne” (Tetmajer), „błękitny strop” (tu jako peryfraza nieba), „serce [...] zarosło lilią i błękitnym ślazem” (Miciński)³⁸, „błękit zaczarowanej duszy” i „pajęcznych przedziw łańcuch wysrebrzony” (Zawistowska), „mgły tęsknot modre” (Staff).

R. Tokarski przytacza pogląd Marii Rzepińskiej³⁹, w świetle którego błękity to „kolory dali”, „tworzące dystans optyczny i psychiczny”⁴⁰. Taki pogląd tłumaczy nadużywanie w poezji młodopolskiej epitetu *błękitny*. To specyficzne poetyckie „ukrycie się” w błękitach wprowadzało nastrój tajemniczości, nieuchwytności wrażeń zmysłowych, nieokreśloności nastrojów i odczuć.

Epitety *żółty* i *złoty*

Kolor *żółty*, jeden z siedmiu kolorów tęczy, ma w swym znaczeniu podstawowym ‘jasność, świetlistość, blask’, a w odmianach *złoty* i *złocisty*, łączących kolor i blask, jest jaskrawożółtym kolorem słońca⁴¹.

W symbolice żółcienie to światło i majestat, a także wieczność⁴², zaś w powszechnym odbiorze kolor żółty kojarzony jest z ‘dostatkiem i kosztownością’ oraz z ‘ciepłem’, konotowany jest więc pozytywnie.

W tekstach młodopolskich poetów epitet *żółty* dosłownie określa kolor przedmiotów postrzeganych jako żółte, jak: piasek, zboże, np.

(22) Niechże mnie te piaski **żółte** okolą,

.....
A ty wtóruj im do gędźby – niedolo!

(M. Wolska, *Pokój tobie...*, 11)

Chętniej jednak poeci sięgali po epitet *złoty*, którym określali elementy roślinności, zwłaszcza kwiaty i drzewa, np.: „graby złocone”, „złote kaczeńce”, „kwiaty złote”, „złota kiść akacji” (Miciński), „kwiat paproci złoty”, „płatki złotej róży” (Staff), „złoty klon”, „złotych lip aleje”, „złoty las” (Wolska), „złote jaskry”, „mlecz złotawy” (Zawistowska).

Równie często *złoty* występuje w zestawieniu ze stałymi elementami i zjawiskami natury, światłem dziennym i porami dnia, jak słońce, świt, południe, np.:

³⁸ Ślaz – roślina niewystępująca w polskiej florze, o właściwościach leczniczych; rośnie m.in. we Włoszech.

³⁹ M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966; eadem, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2: *Od rokoka do czasów ostatnich*, Kraków 1979.

⁴⁰ R. Tokarski, *Symbolika barw...*, s. 118.

⁴¹ R. Tokarski wskazuje na bliskość semantyczną obydwu wyrazów – zob. *ibidem*, s. 100.

⁴² Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 506.

„złote słońce”, „złote błyski”, „mgły złociste”, „świt złoty”, „złocisty dzień” (Tetmajer), „złote południe”, „dzień złoty” (Staff), „złote południe” (Wolska).

„Teza mówiąca o związku barwy żółtej ze słońcem nie jest nowa ani zaskakująca. Asocjacje ze światłem słonecznym powodowały rodzenie się symboliki związanej z tą barwą: centrum, ośrodka wszechświata w kulturze chińskiej, światła, majestatu i świętości na starożytnym Wschodzie i w europejskiej kulturze” – zauważa R. Tokarski⁴³ za W. Kopalińskim⁴⁴ i *Leksykonem symboli*⁴⁵.

Związek ten znajduje potwierdzenie w następujących przykładach:

(23) Wyjechał rycerz w nocną głusz

Zdobywać **złote** słońce.

(L. Staff, *Pieśń o zdobywcy słońca I*, 206)

(24) Pragnął rozpaczą wszystkich sił

Wydźwignąć słońca **złoto**

Z toni, sznurami własnych żył!

(L. Staff, *Pieśń o zdobywcy słońca I*, 205)

(25) A gdy minęło tysiąc lat

I wieki tysiącleci,

Jał wędnać **złoty** słońca kwiat

I coraz słabiej świeci.

(L. Staff, *Pieśń o zdobywcy słońca I*, 204)

(26) I płyniem w nicość jutra do tych krańców,

Gdzie cała przeszłość w **złote** słońca się rozszerza

(A. Lange, *Rozmyślenia XXXIII*, 74)

W ostatnich dwóch przykładach epitet *złoty* stanowi element metaforycznego przedstawienia, służy określeniu stosunku podmiotu lirycznego do przeszłości, która w obydwu fragmentach jawi się nam jako złota w znaczeniu ‘świetna’, ‘świetlana’. Z przeszłością wiąże się młodość i ona jawi się także jako „złota”, np.

(27) O, chciałbym iść z powrotem

Za młodości słońcem **złotem**

(A. Lange, *Rozmyślenia XLIX*, 94)

Takich przykładów, w których barwa *złota* służy metaforyzacji, mamy w wierszach młodopolskich bardzo dużo, np. u Langego: „złota wyspa”, „złota godzina”, „wirem złote sny rozwiane”; u Zawistowskiej: „dusza złota”, „roz-złoczone różane niebiosy”, „wizje złote skrzydły słonecznymi”; u Wyspiańskiego:

⁴³ R. Tokarski, *Symbolika barw...*, s. 94.

⁴⁴ W. Kopaliński, *op. cit.*

⁴⁵ *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992.

„złote w niebiosach rydwany”; u S. Koraba Brzozowskiego: „włosów złocisty pożar”, „złote roje pszczelne”, „deszcz pyłów złocisty”, „żółte drzew uploty”; u Staffa: „złote szaleństwo wina”, „złota godzina”; u Rolicz-Liedera: „gwiazdy błyszczą w zenicie złotą koroną”, jabłonka daje „złoty plon”. Wskazuje to na duże znaczenie, jakie poeci młodopolscy przypisywali tej właśnie barwie.

Niejednokrotnie mamy przypadki, gdy epitet *złoty* użyty w metaforycznym zestawieniu zyskuje dodatkową barwę symboliczną, jak np.

- (28) Niby słońca mierzchnący blask na skroń jej sieje
Złotą barwę dni złotych dawności patyna.
(M. Wolska, ****Niewidomą odtworzył*, 29)

lub łączy się w synestezyjny ciąg skojarzeń:

- (29) woń się unosi falującym wzlotem,
niosąca, zda się, listeczków dzwonięcie,
trąconych blasku słonecznego **złotem**
(K. Tetmajer, *Zacisza*, 80)

Nie brak wierszy, w których występuje kult słońca, a epitet *złoty* służy ekspresji, wyrażeniu uczucia radości, które powoduje *złoty* dzień słoneczny, np.:

- (30) Słońce! Słońce! Słońce! Słońce!
Wszystko lśni się, świeci, pała,
złote iskry skaczą z morza,
złotem błyska mewa biała.
(K. Tetmajer, *Słońce*, 49)
- (31) O maków purpurowych, kraśnych maków kwiecie?
O usta całowane – drogie usta twoje!
Złote życie na oścież rozwarte podwoje,
Słońce! Słońce! W upalnym rozgorzałym lecie!
(K. Zawistowska, *Epitafium III*, 30)

Równie entuzjastycznie brzmi wyznanie podmiotu lirycznego w wierszu Staffa *Niewinność*: „Kochane słońce wokoło / Rozlewa złoto płynne”, czy też w wierszu Maryli Wolskiej *Z przedwojennej szuflady*: „Cześć wszakże słońcu, lotu i jagodom!” oraz w wierszu *Już świt* Tadeusza Micińskiego: „Słońce! Ty jesteś ziemi królem”.

R. Tokarski, rozważając kwestię prototypowych odniesień barwy żółtej do słońca, wskazuje także na jej łączliwość z różnymi ciałami niebieskimi, jak *księżyc*, *gwiazda*, *kometa*. W takim zestawieniu w rozważanych przypadkach *żółty* rzadko się pojawia, najczęściej jednak wzorcem pojęciowym dla tej młodopolskiej barwy jest słońce.

Epitet *czerwony*

Kolor *czerwony* definiowany jest w słowniku Arcta jako „mający barwę żywą, krwistą, ognistą” i wskazuje się na takie jego żywe odmiany, jak: *rumiany*, *purpurowy*, *paśowy* i *szkarłatny*⁴⁶ oraz odmiany delikatne, jak *róż* i jego odcienie (*bladoróżowy* czy *jasnoróżowy*).

W poezji młodopolskiej wiele poetyckich obrazów „malowanych” jest soczystą czerwienią i jej intensywnymi odmianami: *szkarłatem* i *purpurą*, czasem dla większego kontrastu łączy się różne odcienie. W tych opisach ważną rolę odgrywają znów epitety tautologiczne określające kolorem czerwonym obiekty, które zawierają już w znaczeniu pierwiastek czerwony. Dotyczy to zwłaszcza tekstów o tematyce ludowej. W wierszach niemal idyllicznych mamy w ten sposób określane takie elementy natury, jak czerwone kwiaty, np.: czerwone pelargonie, „krasne maczki” (Wyspiański), „maki w królewskiej [...] purpurze” (Zawistowska), całe dywany z maków czerwonych w otoczeniu jesiennych drzew: „jesiennych lasów poczerwienionych” (Miciński), ale przede wszystkim są to czerwone i „szkarłatne róże” (Zawistowska), które spotykamy w tekstach młodopolskich poetów wielokrotnie.

Poetyckie obrazy, w których pojawia się epitet *czerwony*, mają inny charakter niż wcześniej omówione, są bardziej ekspresyjne i ujawniają większy związek barwy ze sferą uczuć, doznań, co widzimy w wierszu Maryli Wolskiej, która snując swoją *Wizję różaną*, wyznaje:

(32) Woń słodka **czerwonych** róż,
Słodka woń ciężkich zawieszonych kwiatów
Mówi do mnie...
Jakieś **różane**, gorące słowa,
Lecą na mnie, jak bujny, **czerwony** deszcz...
(M. Wolska, *Wizja różana*, 8)

Powtarzający się epitet *czerwony* zmienia tu swój charakter – od epitetu ukonkretniającego cechę (kolor róż), po epitet odkonkretniający treść wyrazu określanego (*czerwony deszcz*), wskazując jednocześnie na rosnące, gorące uczucie⁴⁷. Trzeba dodać, że czerwień kojarzona z miłością, która w literaturze młodopolskiej jest jednym z ważnych tematów egzystencjalnych, poprzez użycie koloru czerwonego z taką konotacją pojawia się stosunkowo rzadko, np. „rubin pocałunku” (Ostrowska).

Róża określana epitetami z gamy czerwonej pojawia się w wierszach młodopolskich i w innych odmianach kolorystycznych, np.:

⁴⁶ M. Arct, *Słownik ilustrowany...*, s. 73.

⁴⁷ W symbolice ta barwa konotuje ‘miłość’.

- (33) z złoto-zielonej mgieł obręczy
Ognista róża lśni **szkarłatem**
[...]
Drzewa jak wyspy **korallowe**
Zaczarowane, niepojęte –
Obłoki, jak kadzidło święte,
Czerwone wewnątrz i liliowe.
(T. Miciński, *Już świt*, 96)
- (34) Nad **różą purpurową**
Pszczola się złota waży...
(L. Staff, *Pszczola, Uśmiechy godzin*, 53)

Krystyna Ratajska w przywołanym, przy okazji rozważań o genezie *Kwiatów polskich*, artykule z niemieckiego pisma „Bindekunst”, poświęconym kwiatom i artystom-bukieciarzom, zauważa, jak wielką rolę przypisywano artystom i jak wielką moc miały kwiaty, zwłaszcza róża⁴⁸. „Dzięki artyście – pisze autorka – w różę dopatrujemy się szlachetnych cech i cnót”, „z pietyzmem odczytujemy język natury, nazywając ludzkie emocje, które wywołuje obcowanie z kolorem, zapachem, postacią kwiatów”⁴⁹. Dalej czytamy:

Liryka Młodej Polski upodobała sobie różę jako królową kwiatów, związała z nią krąg symbolicznych znaczeń, w poezji stała się róża obiektem kulturowo-językowego zainteresowania⁵⁰.

Przywołane fragmenty wskazują na takie cechy charakterystyczne dla ekspresjonizmu (którego elementy pojawiły się już w schyłkowej fazie Młodej Polski), jak: soczystość barw, czasem nawet barwne przejaskrawienia poprzez spiętrzenie epitetów z tej samej gamy, upodobanie do eksponowania emocji oraz związek ze sztuką ludową.

Najczęstsze wzorce pojęciowe dla barwy czerwonej (oprócz miłości) stanowiły krew i ogień – w takich konotacjach pojawiają się w tekstach o cechach ekspresjonistycznych, co ilustrują przykłady:

- (35) Okna chat cichych witają z dala
Jasną pogodnych ognisk **czerwienią**.
(L. Szczepański, *Droga*, 62)
- (36) Z ognisk pasterskich bije dym i blask czerwony;
rzędami postawione ciemne kopy siana
zdają się, jakby widma idące w zagony
(K. Tetmajer, *Wieczorem*, 174)

⁴⁸ K. Ratajska, *Mariaż poezji z bukieciarstwem. Do źródeł „Kwiatów polskich”*, Łódź 2007.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 39.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 81.

- (37) Krwi mej czerwone bystre prądy,
co wypłynęły z gór Taboru, –
nowe przelśnione ujrzą lądy
(T. Miciński, *Reinkarnacja*, 124)

„Kolory mają tendencję do usamodzielniania się, do tworzenia samoistnej wartości ekspresywnej” – pisze M. Podraza-Kwiatkowska, cytując Micińskiego⁵¹:

- (38) Pną się we mnie czarne kwiaty –
Złote kwiaty,
Krwawe kwiaty
(T. Miciński, *Czarne xięstwo*, 43–46)

Poeci młodopolscy lubili utrzymywać takie zjawiska, które w swej istocie są ekspresyjne dzięki nasyceniu barw, jak wschody i zachody słońca. Jakże soczyście i dynamicznie jawi nam się obraz w pierwszej zwrotce zamknięty kłamrowo epitetami zbudowanymi z przymiotników nazywających odmiany barwy *czerwonej*:

- (39) **Jesienne lasy poczerwienione**
goreją w cudnym słońca zachodzie.
Witam was, brzozy, graby złożone
i fantastyczne ruiny w wodzie.
Czemu się śmieją te jarzębiny?
czemu dumają jodły zielone?
czemu się krwawią klony – osiny?
płyną fiolety mgieł przez doliny
i jak motyle w barwnym ogrodzie
latają **liście złoto-czerwone**.
(T. Miciński, *Akwarele*, 304)

Poeta przywołuje tu barwy jesienne, po które tak chętnie sięgali młodopolanie, podobnie jak po barwę wschodzącego i zachodzącego słońca, służące do tworzenia nie tylko epitetów malowniczych, ale i metaforycznych, np.: „Obłoki [...] czerwone wewnątrz i liliowe” i „jesienne lasy poczerwienione” (Miciński), „rumieni różanym świtem myśl” (Wyspiański), „wrzesień czerwony” i jesienne „drzewa czerwone” (Rolicz-Lieder).

Na koniec tej części warto odnotować, że – według Zygmunta Glogera, polskiego historyka, folklorysty i krajoznawcy – kolorem umiłowanym przez Słowian, a zwłaszcza przez Polaków, „był szkarłat czyli czerwień”⁵².

⁵¹ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, s. 76.

⁵² Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 1, Warszawa 1958, s. 124–125.

Podsumowanie

Cztery omówione tu epitety, wybrane spośród wielu nazywających kolory, nie wyczerpują zagadnienia barwnego epitetyzowania, jedynie sygnalizują problematykę. Starano się pokazać, jak poprzez kolorystyczne określenia poeci młodopolscy wpływali na nastrój w wierszach, jakie pejzaże kreowali, operując barwą i w jakim stopniu pejzaże te miały związek z rozwijającymi się w tym czasie prądami artystycznymi, co z kolei pozwoliło wyodrębnić określone nurty stylistyczne w ogólnie nazwanym stylu modernistycznym. Pokazano także funkcje stylistyczne, jakie pełnią określenia kolorów. Funkcje te można zebrać w trzy grupy:

1. Funkcja przedstawiająca – identyfikująca rzeczy i rodzaj ich substancji, której istotą jest precyzowanie wyglądu określanych przedmiotów, wskazywanie ich cech, podkreślanie szczegółu w wyglądzie przedmiotu.

2. Funkcja emotywna i ekspresywna – określająca stosunek emocjonalny i subiektywne odczucia podmiotu lirycznego.

3. Funkcja wskazująca na sposób postrzegania określanego przedmiotu i tendencje stylistyczne w tym zakresie.

W każdej grupie wśród omówionych przykładów dominowały epitety tautologiczne w pleonastycznych zestawieniach, które – jak podkreśla T. Skubalanka – „wiążą się nierozłącznie ze stylem pieśni ludowej”⁵³.

Niewątpliwie wiele omówionych tu epitetów miało postać skonwencjonalizowaną, zwłaszcza ze względu na typowe wzorce pojęciowe dla poszczególnych barw, związane ze światem przyrody i uczuć. Może nawet niejeden epitet pobrzmiwał w tekstach epigońsko i patetycznie, a więc naśladowczo w stosunku do epitetów stosowanych przez Mickiewicza czy Słowackiego i niejedno określenie wyda nam się dziś kiczowate, zaś ekspresja banalna, ale trzeba pamiętać, że w owym czasie cały „wielokulturowy” prąd zwany modernizmem był uważany za bardzo nowoczesny, przynoszący zasadnicze zmiany w stylu, mimo oczywistych podobieństw do stylu wielkich romantyków.

Z pewnością poeci młodopolscy szukali w naturze źródeł inspiracji i widzieli ją niezwykle barwnie, jednakowo zachwycając się „szarym liściem” na wierzbie, „samotnym kwieciami”, które „spomiędzy chwastów nad brzegiem samotnie żółcieją” (Kasprówicz), jak i „kroplą złotą w przestrzeni hebanach” (Lange).

Widać wyraźnie, że związki pomiędzy kolorystyką wierszy młodopolskich a kierunkami w malarstwie – impresjonizmem z jednej strony i secesją z drugiej – ujawniają się w tendencji do dekoratywności⁵⁴ oraz w zastosowaniu techniki

⁵³ T. Skubalanka, *Wprowadzenie do gramatyki...*, s. 150.

⁵⁴ Tendencja do dekoratywności w malarstwie impresjonistycznym i w secesji występowała głównie w twórczości młodszego pokolenia symbolistów, na co wskazuje Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 18.

impresjonistycznej, którą cechowało rozmycie i pastelowość barw oraz gra światła.

Wreszcie wiele z przytoczonych tu epitetów pokazało, że poeci młodopolscy posługiwali się nimi nie tylko dla uzyskania kolorytu krajobrazu, lecz także dla zwiększenia ekspresji słowa, będącego pretekstem do wyznań; znalazły się i takie, które ujawniły emocjonalny stosunek podmiotu lirycznego do utrwalonych w secesyjnych i ekspresyjnych wizjach zjawisk ze świata wewnętrznego. Niektóre obrazy pokazały, jak barwa przenika pejzaż zewnętrzny i wewnętrzny

Jeśli nawet pojawiają się wśród krytyków literackich zarzuty, że wiersze młodopolskie są często banalne w swej tematyce, a epitetyzacja schematyczna, to jakże inaczej wygląda cała twórczość tego okresu w świetle wypowiedzi Henriego Matisse'a, uważanego za najszynniejszego fowistę początku XX w., malującego żywymi, świetlistymi, kontrastowymi kolorami, ale początkowo pozostającego także pod wpływem impresjonistów:

Marzę o sztuce równowagi, spokoju, jasności, bez niepokojącej czy przytłaczającej tematyki – o sztuce, która by była dla każdego pracownika umysłowego, tak na przykład dla człowieka interesu, jak dla literata, środkiem łagodzącym, kojącym umysł, czymś podobnym do wygodnego fotela, dającego odprężenie po zmęczeniu fizycznym⁵⁵.

Sądzę, że takim odprężeniem może być poezja młodopolska, odprężeniem także dzięki niezwyklej pełnej kolorystyce, wyrażonej poprzez barwne epitetyzowanie.

Źródła

- Korab Brzozowski S., *Poezje zebrane*, Kraków 1978.
Lange A., *Rozmyślenia i inne wiersze*, Warszawa 1979.
Miciński T., *Poezje*, Kraków 1980.
Ostrowska B., *Poezje wybrane*, Warszawa, 1976.
Rolicz-Lieder W., *Poezje wybrane*, Kraków 2003.
Przerwa-Tetmajer K., *Poezje wybrane*, Wrocław 1968.
Ruffer J., *Wybór poezji*, Kraków 1985.
Słowski E., *Wybór wierszy*, Warszawa 1979.
Staff L., *Ptakom niebieskim*, Lwów 1905.
Staff L., *Uśmiechy godzin*, Warszawa 1922.
Szczepański L., *Poezje wybrane*, Kraków 1993.
Wyspiański S., *Poezje*, Warszawa 1969.
Wolska M., *Wiersze wybrane*, Kraków 2003.
Zawistowska K., *Wybór poezji*, Warszawa 1981.

⁵⁵ Cyt. za: <http://free.art.pl/tanic/006.htm>.

Małgorzata Iwanowicz

**The colourful epithets in Młodopolska's poetry on selected examples
(Summary)**

The subject of article are colourful epithets in Młodopolska's Polish poetry on selected examples. Authoress concentrates her attention on picturesque and decorative epithets, with regard relevance to important for this period theme of nature. She also considers their connection with such artistic trends like impressionism or secession, treats of most popular, national models for colour white, yellow, blue and red. She expresses conclusions for function of colourful epithets in Młodopolska's lyric texts.

Izabela Grzelak

**Kilka uwag o *Księdzu Piotrze*
Kazimierza Przerwy-Tetmajera¹**

Okoliczności powstania noweli

Kazimierz Przerwa-Tetmajer jest jednym z najbardziej znanych twórców Młodej Polski. W świadomości współczesnych czytelników pozostaje przede wszystkim poeta, zwłaszcza autorem erotyków. Dla modernistów Tetmajer był jednak w równym stopniu prozaikiem. Właściwie, jak zauważył Adam Grzymała-Siedlecki, „[...] więcej tomów napisał prozą niż mową wiązaną”². Popularność przyniosły mu nie tylko teksty podhalańskie (*Na Skalnym Podhalu*, *Legenda Tatr*), lecz także powieści, tj. *Panna Mery*, *Król Andrzej*, *Gra fał*, *Koniec epopei* oraz nowele, tj. *Ksiądz Piotr*, *Triumf*, *Ze wspomnień malarza*, *Dzwonek topielców*, *Bajka*, *Za bramą raju*, *Dusza ludzka*, *Laureat*.

Ksiądz Piotr został napisany najprawdopodobniej we wrześniu 1895 r. na konkurs zorganizowany przez krakowski „Czas”. Konkurs rozstrzygnięto w niedzielę 3 listopada. Jury w składzie: prof. dr Kazimierz Morawski³, doc. dr Marian Zdziechowski⁴ i doc. dr Stanisław Estreicher⁵ (zaproszeni przez redakcję „Czasu”), Michał Chyliński⁶ (redaktor „Czasu”) i dr Stanisław Tomkowicz⁷, po przeczytaniu 87 nadesłanych utworów, przyznało miejsce pierwsze *Księdzu*

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej (I. Grzelak, „*Ksiądz Piotr*” K. Przerwy-Tetmajera – komentarz i edycja), napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. B. Mazana w Katedrze Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego.

² A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961, s. 125.

³ Kazimierz Morawski (1852–1925), filolog klasyczny, historyk, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁴ Marian Zdziechowski (1861–1938), sławista, filozof kultury, publicysta, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁵ Stanisław Estreicher (1869–1939), historyk prawa, bibliograf, publicysta „Czasu”.

⁶ Michał Chyliński (1856–1925), dziennikarz, pedagog, redaktor „Czasu”.

⁷ Stanisław Tomkowicz (1850–1933), historyk sztuki, współredaktor krakowskiego „Czasu”; uczestniczył w pracach jury jako jeden z przedstawicieli redakcji.

Piotrowi Kazimierza Przerwy-Tetmajera, drugie – *Nauczycielce* Tadeusza Micińskiego i trzecie – *Bibliomanowi* Konstantego Marii Górskiego⁸.

Wkrótce na łamach „Czasu” pojawiło się uzasadnienie werdyktu. Autor artykułu (najprawdopodobniej Stanisław Estreicher) tak pisał o noweli Tetmajera:

Rzeczy tak podniosłych i poetycznych, jak pierwsza z wymienionych nowelek: *X. Piotr*, nie jesteśmy przyzwyczajeni spotykać często w dzisiejszej naszej felietonowej beletrystyce. Wątpić można było, czy poza kilkoma największymi „mistrzami słowa” mógł się być kto na tak nastrojoną rzecz odważyć. Prosty, rubaszny nieco dialog odsłania niebawem zaciekawionemu czytelnikowi takie widnokreśli podniosłe, duszę tak górną i niepowседневną, wyobrażenia tak szlachetne i porywające, iż śmiało można powiedzieć, że już w samym ujęciu przedmiotu, w samej podstawie pomysłu czuć wyobraźnię i serce prawdziwego, wybitnego poety⁹.

Estreicher chwalił *Księdza Piotra* głównie za poetycki język i ciekawą fabułę. W swym artykule zaliczył utwór Tetmajera do „felietonowej beletrystyki”¹⁰. Zastanawia dziś przyrównanie noweli do felietonu. Sugeruje ono, że *Ksiądz Piotr* dotyczył aktualnych wydarzeń lub problemów¹¹, co nie do końca jest zgodne z prawdą. Być może autor artykułu sięgnął do pierwotnego rozumienia „felietonu”, kiedyś bowiem określano tak dolną część kolumny dziennika, gdzie zamieszczano materiały o charakterze krytycznym lub literackim¹². „Felietonowość” noweli mogła więc być związana z jej publikacją w prasie.

Ksiądz Piotr opowiada o ostatnich chwilach 87-letniego księdza Piotra Zalańskiego. Życie głównego bohatera wypełniają m.in. opieka nad chorymi i bezdomnymi, rozmowy z organistą Dziegielewskim, nauczanie o Bogu małego Ignasia, wspomnienia z udziału w powstaniu listopadowym i lat emigracji. Księdzem został nie z powołania, lecz po to, by odkupić winy swego rodu wobec Boga i ojczyzny. Ksiądz Piotr uważa, że gdyby jego przodkowie (i on sam) lepiej traktowali chłopów, to wzięliby razem z całą szlachtą udział w powstaniu, a Polska byłaby już wolna. Kiedy przeczuwa zbliżającą się śmierć, spisuje testament, w którym zabezpiecza przyszłość swoich podopiecznych.

Ta historia oczarowała nie tylko jury konkursowe, lecz także czytelników:

Byłem na wieczorze u pp. Rostafińskich¹³, gdzie mi kazano przeczytać pierwszy ustęp z Twojej noweli. Wystawisz sobie z łatwością, że o ile się dało, psułem lekturą efekt, ale, co się mnie

⁸ Konstanty Maria Górski (1862–1909), historyk, krytyk literatury i sztuki, wykładowca w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych.

⁹ *Konkurs literacki „Czasu”*, „Czas” 1895, nr 255, s. 1.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000, s. 151–152.

¹² *Loc. cit.*

¹³ Najprawdopodobniej chodzi o dom Józefa Rostafińskiego (1850–1928), botanika, historyka nauki przyrodniczej, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektora ogrodu botanicznego w Krakowie.

tyczy, odczuwałem piękność roboty jeszcze żywiej niż przy cichym czytaniu. Dziś zaś zaszedłem do klubu, do tzw. Magnackiej resursy, a potem znalazłem się w salonie pp. Marianów Sokołowskich¹⁴. I tu, i tam admirovano tak bardzo Twego X. Piotra, że m czułem, że już dla mego *Bibliomana* ani odrobiny serca nie zostanie¹⁵.

Również krytyka przyjęła nowelę bardzo ciepło. W „Dzienniku Krakowskim” napisano:

Taką to głęboką, z najtajniejszych głębin duszy wszechświata wziętą poezją, umie przemawiać Kazimierz Tetmajer. Więc czciciel Nirwany i autor najwspanialszego do niej hymnu należy już do wczoraj. Dziś witamy w nim mistrza życia i ukoiciela...¹⁶

Nie tylko pozytywistyczne korzenie noweli

Rzeczywiście *Ksiądz Piotr* jest napisany jakby „z najtajniejszych głębin duszy wszechświata wziętą poezją”¹⁷. To kolejny utwór poety, po *Qui amant*, który powstał w wyniku fascynacji literaturą romantyczną. Młody Tetmajer, podobnie całe jego pokolenie, bardzo cenił twórczość romantyków, zwłaszcza Juliusza Słowackiego¹⁸. Jak pisał Ignacy Matuszewski: „Dla modernistów Słowacki jest czymś więcej, niżli poetą i artystą: jest on prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem, który przeniknął i odsłonił tajemnice absolutu”¹⁹. *Ksiądz Piotr*, mimo obecności motywów mistycznych, nie doczekał się nigdy porównania do dzieł Słowackiego. Często natomiast, ze względu na gatunek, zestawiano go z utworami Henryka Sienkiewicza²⁰. Nowela ta jednak wyraźnie została napisana pod wpływem późnych dramatów Juliusza Słowackiego, m.in. *Księdza Marka*, *Samuela Zborowskiego* czy *Snu srebrnego Salomei*²¹. Nowelę Tetmajera łączy z dramatami Słowackiego m.in. symbolika mistyczna, głównie biblijna.

¹⁴ Marian Sokołowski (1839–1911), historyk, historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, wykładowca Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, współzałożyciel Domu Matejki, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Muzeum Czartoryskich.

¹⁵ List Konstantego Marii Górskiego do Kazimierza Przerwy-Tetmajera b.d. Cyt. wg: *Listy Kazimierza Tetmajera do Konstantego Górskiego*, oprac. M. Karmańska-Liebersbach, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1, s. 153.

¹⁶ Fil. [H. Filochowska], *Z najnowszej literatury polskiej*. „Ksiądz Piotr” przez Kaz. Przerwę-Tetmajera. *Impresja*, „Dziennik Krakowski” 1896, nr 53, s. 3.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ W latach późniejszych Tetmajera zainteresowała bardziej twórczość Mickiewicza.

¹⁹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. *Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1904, s. 419.

²⁰ Zob. J. Zacharska, *Lektury młodopolskie*, Warszawa 1997, s. 47–56.

²¹ *Ksiądz Piotr* nawiązuje zwłaszcza do *Księdza Marka*. Bohaterami obu tych utworów są kapłani. Obaj są niezłomni w przekonaniach, gotowi do poświęceń i odważni w walce. *Ksiądz Piotr*, podobnie jak *ksiądz Marek*, ma widzenie tuż przed śmiercią.

Wprowadzanie symboli do literatury było częste nie tylko w romantyzmie, lecz także we wcześniejszych epokach (m.in. średniowieczu, baroku). Moderniści, a zwłaszcza symboliści, czerpali jednak głównie z romantyzmu. Pod wpływem romantyzmu niemieckiego głosili wieloznaczność symbolu oraz niemożność jego jednoznacznego objaśnienia²².

Symboli bardzo często używano do opisanie śmierci. John Baldock tłumaczy to następująco:

W języku mistyki chrześcijańskiej wędrówka przez życie nazywana bywa „wędrówką duszy”. W określeniu tym zawiera się „fizyczne” życie zewnętrzne oraz życie wewnętrzne, „duchowe”. Przechodzenie przez pierwsze jest zrozumiałe samo przez się; przez to drugie wcale nie, i dlatego wyrażane jest językiem symbolicznym²³.

W zaledwie kilku opisach, które pojawiają się w *Księdzu Piotrze*, narrator wymienia wiele gatunków roślin i zwierząt. Wszystkie one mają znaczenie symboliczne. Wśród zwierząt pojawiają się choćby: zające, symbolizujące m.in. triumf czystości nad pokusami ciała i pokładanie wiary w Jezusie²⁴ oraz gęsi, symbolizujące czujność i zapobiegliwość²⁵. Na podwórku znajdują się: psy – symbol wierności, a także kapłanów²⁶; kurczęta – symbol uczniów Chrystusa²⁷; żuraw, symbolizujący czujność, lojalność i umiowanie porządku w życiu klasztornym²⁸; żrebaki – symbol przemijania i aspiracji duszy ludzkiej²⁹; pawie – symbol nieśmiertelności, zmartwychwstania, pokonania śmierci³⁰ i gołębie – symbol triumfu nad śmiercią oraz czystości duszy³¹. Wśród roślin pojawiają się m.in.: azalie – symbol ognia i atrybut świętych³²; malwy, symbolizujące ból, miłosierdzie i prośbę o przebaczenie³³, słoneczniki – symbol modlitwy i miłości do Boga³⁴; lipy, symbolizujące śmierć, kruchość życia³⁵, brzozy – symbol oczyszczenia, pokonania zła³⁶; narcyzy – symbol triumfu życia

²² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

²³ J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Poznań 1994, s. 18.

²⁴ J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998, s. 307.

²⁵ *Ibidem*, s. 65.

²⁶ *Ibidem*, s. 207.

²⁷ *Ibidem*, s. 136.

²⁸ *Ibidem*, s. 326.

²⁹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 153–158.

³⁰ J. C. Cooper, *op. cit.*, s. 200.

³¹ *Ibidem*, s. 67.

³² W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 268.

³³ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992, s. 91.

³⁴ *Ibidem*, s. 145.

³⁵ C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 442.

³⁶ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 29–30.

wiecznego nad śmiercią i miłości Boga nad miłością ziemską³⁷ oraz konwalie, symbolizujące zbawienie i czystą miłość³⁸.

Ksiądz Piotr przeczuwa swoją śmierć. Tuż przed zgonem jego zmysły wyostają się. Dlatego w jednym z ostatnich opisów pojawiają się kolory. Niemal każdemu zjawisku czy roślinie przypisana jest barwa: złociste zboża (złoto – symbol chwały, radości i triumfu wiary³⁹; zboże – symbol obfitości, ofiary, eucharystii⁴⁰), czerwone maki (czerwień – symbol pokuty, ofiary⁴¹; mak – symbol snu i śmierci⁴²), białe i różowe koniczyzny (biel – symbol czystości duszy, radości istnienia⁴³; różowy – symbol żałoby i pokuty⁴⁴; koniczyzna – symbol Trójcy Świętej⁴⁵); żółte nenufary (żółć – symbol wieczności, świętości, ale i zdrady⁴⁶; nenufar – lilia wodna⁴⁷ – symbol czystości i duszy posłusznej Bogu, a także Najświętszej Marii Panny)⁴⁸. Z jednego z ostatnich opisów wiadomo, że zachodzi słońce (symbol radości, a także Chrystusa)⁴⁹, a niebo (symbol m.in. Boga, objawienia i Boskiego sądu)⁵⁰ staje się fioletowe (fiolet symbolizuje śmierć)⁵¹.

Pozornie nieistotne opisy⁵² przedstawiają, poprzez obecność symboli, głównego bohatera noweli jako wiernego kapłana, który poświęca się dla innych, a nade wszystko ufa Bogu. Nie lęka się śmierci, gdyż zgodnie z wiarą katolicką jego dusza jest nieśmiertelna. Symbole ukazują go jako świętego lub męczennika, który przeciwstawi się złu i pokona je. Ponadto poprzedzają akcję noweli i zapowiadają śmierć kapłana. Symbole, tj. koniczyzna, słońce czy niebo, akcentują obecność Boga, w którym umierający kapłan znajduje oparcie. Antycypują widzenie, jakie ma przed śmiercią:

Powoli poczynął mu się ten cały duży i rozmaity świat zlewać, łączyć, zamieniać w jedną wspólną barwę, błękitną a prześwietną [...]. Wszystko to napelniało mu oczy i czyniło w nich

³⁷ *Ibidem*, s. 248–249.

³⁸ *Leksykon...*, s. 67.

³⁹ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 502–504.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 494–496.

⁴¹ *Ibidem*, s. 51–53.

⁴² *Ibidem*, s. 215–216.

⁴³ *Ibidem*, s. 17–18.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁴⁵ *Leksykon...*, s. 67.

⁴⁶ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 512–513.

⁴⁷ Zob. *Róże, lilie, tuberozy. Młódzopolskie wiersze o kwiatach*, wyb. i wstęp I. Sikora, Szczecin 1988, s. 15.

⁴⁸ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 197–198.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 390–392.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 250–251.

⁵¹ *Ibidem*, s. 12.

⁵² Opisy w *Księdzu Piotrze* (jako niepotrzebne, niewnoszące niczego nowego do fabuły utworu) raziły Stanisława Estreichera. Zob. *Konkurs literacki „Czasu”*, s. 1.

wielką światłość pogodną i niezmiennie słodką. Zdawało się księdzu Piotrowi, jakoby on już nie świat sam rzeczywisty, ale duszę świata widział, raczej opar jakiś czy mgłę, kolory ziemi niosącą, niż samą ziemię⁵³.

Tuż przed zgonem ksiądz Piotr przeżywa objawienie, iluminację. Wszystko wydaje mu się niezwykle jasne i spokojne. Zewsząd otacza go światło, którego źródłem jest natura. Jak tłumaczy Etienne Gilson:

Wszystkie byty stworzone są światłami: *Omnia quae sunt, lumina sunt*, a istota tych bytów sprowadza się do tego, że są one niezliczonymi odbiciami Bożej światłości. Stworzenie, na które złożyło się mnóstwo owych małych lampeczek, jakimi są rzeczy, jest wyłącznie iluminacją zamierzoną po to, by ukazać Boga⁵⁴.

Dzięki iluminacji ksiądz Piotr dostępuje więc łaski poznania Boga. Odczuwa jedność z całym wszechświatem. Nie tylko widzi „duszę świata”⁵⁵, ale i słyszy jego szum:

Wydaje mi się, że słyszę obrót całej tej wielkiej maszyny, której Bóg jest budowniczym i maszynistą wiecznym. Kręca się na osiach planety i słońca, wszystko idzie po swoich drogach i szumi. Cały świat szumi. A On, budowniczy i maszynista wieczny, słucha i raduje się⁵⁶.

Ksiądz Piotr umiera zasłuchany w szum świata, zapatrzonego w otaczającą go światłość. Jego zgon jest tak naturalny, jak ruch liści na wietrze. Cicho i spokojnie, prawie niezauważalnie, zapada w wieczny sen:

Przez liście winne, które ganek gęsto obrosły, poczęła wmykać się światłość, cicha i srebrzysta, zawisała na liściach i patrzyła w dół. Szum wiatru, poruszając liśćmi, jakoby przymykał i odchylał jej powieki. Ksiądz Piotr spoglądał jakiś czas w górę, potem głowa opadła mu ku piersi⁵⁷.

Pierwowzory księdza Piotra

Ksiądz Piotr Załański, tytułowy bohater noweli Kazimierza Przerwy-Tetmajera, urodził się w 1799 r. w rodzinnej posiadłości, w Załanach. W młodości nie wyróżniał się niczym szczególnym. Swoją przyszłość wiązał z wojskiem. Aż do wybuchu powstania listopadowego służył w piątym pułku ułanów pod księciem Konstantym. Po klęsce powstania musiał udać się na kilkuletnią

⁵³ K. Przerwa-Tetmajer, *Ksiądz Piotr*, Katowice 1946, s. 20–21. W dalszej części pracy przyjęto skrót XP. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

⁵⁴ E. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 1987, s. 111.

⁵⁵ XP 21.

⁵⁶ XP 24.

⁵⁷ XP 28–29.

emigrację. Józef Tretiak przypuszczał, że właśnie na emigracji bohater mógł się zetknąć z ideami demokratycznymi (być może został nawet członkiem Towarzystwa Demokratycznego)⁵⁸, które wpłynęły na jego późniejszą postawę. Wtedy najprawdopodobniej zrozumiał, że brak zaangażowania chłopów w sprawę kraju (np. brak udziału w powstaniu) spowodowany był złym traktowaniem ludu przez szlachtę.

Po powrocie do kraju, pod wpływem rzezi galicyjskiej w 1846 r., postanowił odkupić winy swoje i przodków względem chłopów, a także wobec ojczyzny („Bo gdybyśmy byli wszyscy w pole wyszli”⁵⁹), służąc Bogu. Początkowo posługę kapłańską traktował jako pokutę. Wkrótce jednak poczuł w sobie powołanie:

Ale potem już bym za skarby świata mojej sutanny nie zwlókł i mojej parafii nie opuścił. Com z początku, kochanku, jako pokutę, jako ekspiację podjął, żebym ja, pan z panów i oficer kawalerski, między proste chłopstwo schodził, życie mu moje, moje dni i noce w ofierze niósł, tom się w tym potem rozmiłował. Myślałem sobie: co ja tu jedną duszę w tych Kłonicach polską zrobię, tośmy bliżsi zmartwychwstania. A potem rozmiłowałem się i w rzeczach boskich i zacząłem te dusze nie tylko polskimi, ale i boskimi robić. I myślałem sobie znowu: co ja tu jedną duszę kłonicą Bogu przysposobię, to On tam, sędzia sprawiedliwy i miłosierny, Zająłskim choć po roku jednym pokuty czyścicowej odpuści. A potem przez miłość Boga zacząłem i ludzkość szeroką miłować i tę miłość w kłonicie dusze szczepić... I powiedz mi, może być co piękniejszego na ziemi, jak dusze Bogu, Ojczyźnie i ludzkości skarbić?⁶⁰

Następne pięćdziesiąt lat ksiądz Piotr poświęcił odprawianiu mszy, spowiadaniu, modlitwie. Bardzo dbał o swoich parafian, troszcząc się nie tylko o ich rozwój duchowy:

Mając i z parafii, i z kapitałów własnych znaczne dochody, całe legiony ubogich żywił i odziewał. „Mój sąsiad – mawiał – ksiądz Wajdzik, kiedy kościół w Nowosiółku odnawiali, bronił malarzom po rusztowaniach chodzić, bo mógł który w okno wpaść, a szyby drogo kosztują; grosz do grosza zbija, psu na omastę nie da, żeby po jego śmierci chłopci blachą kościół pokryli i nową wystawili dzwonnice; a ja mówię, że ja lepiej robię. Bo Pan Bóg o blachy na kościele nie dba, tylko o to, jakie się dusze w tym kościele modlą, a czy Mu się dzwon wyżej, czy też niżej lipy majda, to Mu także wszystko jedno, byle Mu serca ludzkie ku niebu dźwigał. U mnie by się też to i owo na kościele dało naprawić, ale mnie pierwsza sieroca gęba niż dziura w gontach kościelnych”⁶¹.

Taka kreacja bohatera nie spotkała się z pochwałą ze strony Kościoła. Nie spodobało się zwłaszcza to, że ksiądz bardziej o parafian, niż o kościół. W „Przeglądzie Katolickim” pisano:

Przygnębiający i bolesny to rys ks. Piotra. Sromotnie p. T. przedstawił go nam kapłanom. Oby się tacy duszpasterze w wyobraźniach naszych literatów więcej nie rodzili. [...] Biedne parafie,

⁵⁸ J. Tretiak, [recenzja utworu], „Przegląd Literacki” 1896, nr 4, s. 3.

⁵⁹ XP 10.

⁶⁰ XP 12–13.

⁶¹ XP 15–16.

gdyby miały takich rządców; nieszczęśliwy Kościół, gdyby miał takich kapłanów. Za to szczęśliwa ludzkość byłaby z takimi księżmi, według wzoru ks. Piotra, u którego „było jedno serce dla całego świata”, u którego „sarnię bez kozy tyle było prawie, co i dziecko małe”, lecz mniej, niż kościół parafialny⁶².

Tak ostra reakcja pozwala przypuszczać, że autor artykułu uznał nowelę Tetmajera za atak na ówczesne duchowieństwo. Nie taki był zapewne zamiar „panicza z Ludźmierza”. Pisząc *Księdza Piotra*, chciał raczej stworzyć postać kapłana – według własnych pojęć – idealnego. Podobny cel przyświecał ks. H. A. Pleszczyńskiemu, gdy kilka lat po ukazaniu się *Księdza Piotra* opublikował książeczkę pt. *Ideał Kapłana*. Zwrócił on duchownym uwagę na konieczność dbania o parafian, znajdujących się pod ich opieką. W umieszczonym na końcu książki dekalogu, zgodnie z którym powinien pracować duszpasterz, w punkcie szóstym i siódmym nakazywał zajęcie się losem ubogich i sierot, a dopiero w punkcie dziewiątym – „porządkiem i ozdobą świątyni”⁶³.

Ksiądz Piotr do końca życia pozostał szlachcicem. Nie zapomniał o swej miłości do szermierki, której próbował nauczyć organistę Dziegielewskiego. Zresztą umiejętność walki przydała się w roku 1863, kiedy to szkolił ochotników, chcących wziąć udział w powstaniu. Pozostałością szlacheckiej przeszłości było również zamiłowanie do pięknych ubrań. Buty i sutanny stanowiły jego jedyne wydatki. Pozostałe pieniądze przeznaczał na swych parafian.

Dwoistość księdza-szlachcica doskonale podkreślają wskazówki, jakie, czując zbliżającą się śmierć, przekazuje Dziegielewskiemu:

– Ubierzesz mnie w nową sutannę, tę na jedwabnej podszewce, pasem jedwabnym przewiążesz, szpilką złotą z Korabiem przepiąć, buty nowe wyglansować, łańcuch kanoniczy na szyję, orderzy moje wojskowe na pierś. Sygnet zostawić na palcu, niech idzie ze mną...[...] I szablę moją, mości Dziegielewski, złamać, bo jestem z rodu ostatni... Cóż to, ty bucysz, panie Dziegielewski?

– U-u-u... bo ksiądz kanonik tylko mi serce kraje...

– Albo wiesz co, panie Dziegielewski, szabli łamać szkoda, ale mi ją cicho, żeby ksiądz wikary nie widział, pod sutannę we fałdy włożysz. W rękach krzyż, nibym ja tylko ksiądz, ale tam, pod bokiem, szabla...⁶⁴

Piotr Zafański to nietypowy ksiądz i niezwykle szlachcic. Nie bez znaczenia dla ostatecznego kształtu postaci były patriotyczne tradycje przodków Tetmajera. Józef Tetmajer, dziadek Kazimierza i Adolf, ojciec poety, brali udział w powstaniu listopadowym. Podczas powstania styczniowego dworek w Ludźmierzu stał się miejscem przerzutu broni, dla celów powstańczych, z Węgier do Polski. Po upadku zrywu Tetmajerowie udzielali schronienia uczestnikom powstania (m.in. Sewerynowi Goszczyńskiemu)⁶⁵.

⁶² X. Wl. Ż., [recenzja utworu], „Przegląd Katolicki” 1896, nr 12, s. 188.

⁶³ H. A. Pleszczyński, *Ideał Kapłana*, Warszawa 1898, s. 135.

⁶⁴ XP 26.

⁶⁵ Zob. ks. K. Bukowski, *Gaździna Podhala. Matka Boska Ludźmierska*, Kalwaria Zebrzydowska 1997, s. 191.

W *Wierszu dla mego synka* Kazimierz wspomina o obco brzmiącym nazwisku, które nakłada na Tetmajerów obowiązek tym większego patriotyzmu i ciągłego udowadniania swej polskości:

Synku mój mały! Obco brzmiące
nazwisko będziesz nosił –
wiedz, że twój dziad⁶⁶ na polskiej łące
trawę krwią swoją zrosił,
że tej krwi kropla na twe czoło
wieczystym padła znakiem,
że, z nazwy Niemiec, szablą gołą
zatwierdził się Polakiem!
[...]
Gdy Cię wychowam na ułana
bez lęku i skazy:
nie będzie służba zmarnowana,
a wiedz, że my dwa razy
za nasze obco brzmiące imię
kochać kraj musimy więcej –
i przyjdzie stanąć w armat dymie:
dwakroć nam trza goręcej!⁶⁷

Tetmajer zawsze marzył o wzięciu udziału w walce za ojczyznę⁶⁸. Z tych chłopięcych marzeń wyrosły stworzone przez niego postaci literackie, np. Napoleona, Janosika, Zawiszy Czarnego czy księdza Piotra⁶⁹.

Duży wpływ na poetę mieli nie tylko przodkowie, lecz także historia regionu, w którym się wychował, Podhala. Właśnie tutaj zimą 1846 r. na czele powstania (tzw. chochołowskiego) przeciw władzom austriackim stanęli ksiądz Kmietowicz i organista Andrusikiewicz. Być może osoba księdza Kmietowicza, bohatera Podhala, którego Przerwa-Tetmajer znał zapewne z licznych opowieści, miała wpływ na ukształtowanie postaci księdza Piotra. Tadeusz Hiż wskazuje na inny pierwowzór Piotra Żałańskiego: „W okolicach Ludźmierza podpatrzył pan Kazimierek ów typ plebana, z którego powstało później arcydzieło naszej literatury nowelistycznej, *Ksiądz Piotr*”⁷⁰.

Kazimierz Tetmajer przebywał w Ludźmierzu od 1865 r. (czyli od urodzenia) do stycznia 1883 r., kiedy Adolf Tetmajer sprzedał ostatnią część majątku. W tym czasie sanktuarium ludźmierskie miało dwóch proboszczów: ks. Michała Słomkę, który zarządzał parafią w latach 1850–1881, i ks. Piotra Krawczyńskiego (w latach 1881–1926). Należy więc przypuszczać, że Hiż miał na myśli księdza Słomkę.

⁶⁶ Adolf Tetmajer był ranny w bitwie pod Iganiami.

⁶⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 112–113.

⁶⁸ Z inicjatywy Tetmajera w czasie I wojny światowej powstał Komitet Ochrony Podhala.

⁶⁹ Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 141.

⁷⁰ T. Hiż, *Talent, dziwactwo i coś jeszcze*, Warszawa 1937, s. 193.

O księdzu Michale Słomce wiadomo niewiele. Urodził się w 1813 r. W wieku 37 lat objął parafię w Ludźmierzu i pozostał w niej przez 31 lat, aż do swej śmierci. W latach 1869–1877, w miejsce starego modrzewiowego kościoła, postawił murowany, neogotycki, który stoi do dziś. Pochowano go na terenie sanktuarium, tuż przy wejściu do świątyni.

Ksiądz Słomka zapewne odegrał w życiu Tetmajera ważną rolę. To on w marcu 1865 r. ochrzcił przyszłego poetę. Podczas wznoszenia nowego kościoła mógł być częstym gościem we dworze. Adolf Tetmajer jako właściciel dóbr ludźmierskich był bardzo zaangażowany w prace budowlane⁷¹. Być może Słomka uczył małego Kazia miłości do Boga. Może prowadzili podobne rozmowy, jak ta, którą w noweli prowadzi ksiądz Piotr i siedmioletni Ignas Znajda. Michał Słomka jednak, w przeciwieństwie do Piotra Załańskiego, bardzo dbał o budynek kościelny (fakt postawienia nowego kościoła). Nowela Tetmajera nie miała więc służyć sportretowaniu ks. Słomki, a proboszcz ludźmierski nie był jedynym pierwowzorem księdza Piotra.

Tetmajer wyraźnie podkreślił zaangażowanie swego bohatera w opiekę nad okolicznymi bezdomnymi:

Dozór nad tą menażerią, jak i nad ogrodem, miały sobie powierzony wszelakie baby i sieroty, jakie się w okolicy udało znaleźć. Ksiądz Piotr zbierał biedactwo, przygarniał, odchowwał i wychowywał⁷².

Bohater również przed śmiercią troszczył się o swych podopiecznych:

Testament jest tam, w biurku. Wszystko w porządku. [...] Nic nie sprzedawać, nic nie wypędzać. Na wszystko fundusz jest. Na dziady i na baby, na sieroty i kaleki, na zwierzyńiec, na Marcina i Zagraja. Wszystko ma być jak było, póki nie wymrze albo nie wyrośnie i w świat nie pójdzie. U mnie było jedno serce dla całego świata⁷³.

Opieka nad sierotami czy chorymi wskazuje na jeszcze jeden pierwowzór księdza Piotra – św. brata Alberta. Brat Albert, czyli Adam Chmielowski, urodził się 20 sierpnia 1845 r. w Igołomie w rodzinie szlacheckiej. W młodości brał udział w powstaniu styczniowym. W bitwie pod Grochówkami został ciężko ranny (stracił nogę) i dostał się do niewoli. Udało mu się jednak przedostać do Paryża, skąd w 1865 r., po ogłoszeniu amnestii, wrócił do Warszawy. Tam rozpoczął studia malarskie, które później kontynuował m.in. w Monachium. Sława malarska nie przyniosła mu jednak szczęścia. Postanowił wówczas wstąpić do klasztoru, początkowo do Zakonu Ojców Jezuitów w Starej Wsi, a później do Zakonu św. Franciszka z Asyżu. W roku 1884 osiadł w Krakowie, przy ul. Basztowej 4, gdzie opiekował się nędzarzami i bezdom-

⁷¹ Ks. K. Bukowski, *op. cit.*, s. 191.

⁷² XP 15.

⁷³ XP 26.

nymi. Po pewnym czasie zamieszkał w ogrzewalni miejskiej przy ul. SkaWińskiej na Kazimierzu razem z bezdomnymi, alkoholikami i nędzarzami. W 1888 r. złożył śluby zakonne i przyjął imię brata Alberta. Wkrótce założył dwa zgromadzenia: Zgromadzenie Braci Albertynów i Zgromadzenie Sióstr Albertynek. Brat Albert zmarł 25 grudnia 1916 r. na raka żołądka. W 1983 r. papież Jan Paweł II ogłosił go błogosławionym, a w 1989 r. – świętym.

Adama Chmielowskiego i księdza Piotra łączy bardzo wiele. Obaj byli szlachcicami, brali udział w powstaniu (Adam w styczniowym, a Piotr w listopadowym). Obaj poświęcili się dla innych, opiekowali się najbardziej potrzebującymi, a wszystko to czynili z miłości do ludzi i Boga. Wydaje się więc, że jednym z pierwowzorów księdza Piotra mógł być brat Albert.

Nie sposób ustalić, czy Tetmajer znał św. brata Alberta osobiście, musiał go jednak znać ze słyszenia, jeśli nie dzięki prasie, to na pewno dzięki swojemu bratu, znanemu malarzowi, Włodzimierzowi Tetmajerowi. Ferdynand Hoesick, znajomy obu Tetmajerów, wspominał bowiem:

Bardzo się czułem szczęśliwym i zaszczyconym, gdy mię Włodzio Tetmajer wprowadził do istniejącego wtedy Klubu Malarzy [...]. Człowiekiem, którego wprowadzie ani razu nie widziałem w Klubie, którego duch jednak zdawał się unosić nad jego atmosferą, tyle o nim mówiono zawsze jako o prekursorze Böcklina⁷⁴, był Chmielowski, z czasem słynny „brat Albert”, twórca zakonu żebraczego albertynów, przyjaciel i opiekun najbiedniejszych, polski Franciszek z Asyżu⁷⁵.

Wydaje się więc prawdopodobne, że Tetmajer, pisząc *Księdza Piotra*, nadał swemu bohaterowi rysy brata Alberta, przyszłego świętego, postaci powszechnie znanej i cenionej.

Trudno mówić o jednym pierwowzorze księdza Piotra. Postać ta wyrosła bowiem z rodzinnych tradycji, a także historii Podhala (ksiądz Kmietowicz, ksiądz Słomka). Wiele łączy ją z „najpiękniejszym człowiekiem pokolenia”⁷⁶, św. bratem Albertem. Ksiądz Piotr nie jest jednak kopią, portretem żadnej z tych osób. Mimo licznych pierwowzorów⁷⁷, zarówno prawdziwych, realnych, jak i literackich, jest postacią barwną i niepowtarzalną.

Spełniła się przepowiednia wielu krytyków, że *Ksiądz Piotr* zajmie w nowelistyce polskiej ważne miejsce. Zwycięzca konkursu „Czasu” był czytany

⁷⁴ Warto podkreślić na marginesie, że Tetmajer był zafascynowany malarstwem Arnolda Böcklina.

⁷⁵ *Miałem kiedyś przyjaciół. Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 60.

⁷⁶ Zob. www.albertyni.opoka.org.pl/bralbert.html oraz A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia Brat Albert*, wstęp, oprac. i kom. J. A. Malik, Lublin 1999.

⁷⁷ Zob. również R. Wasztyl, *Pierwowzór księdza Piotra*, „Gazeta Krakowska” 1986, nr 3, s. 4 (dotyczy ks. M. F. Starzewskego).

i chwalony we wszystkich zaborach. Największe jednak osiągnięcie stanowiła popularność, jaką nowela zyskała u „zwykłych” czytelników. Wydawano ją kilkanaście razy, a do II wojny światowej pozostawała w kanonie lektur szkolnych.

Szkoda, że od kilku dziesięcioleci utwór Tetmajera nie doczekał się wznowienia i nie jest znany szerszemu gronu miłośników literatury. Z pewnością stanowiłby ciekawą propozycję dla współczesnego wydawcy.

Izabela Grzelak

**Several notes about *Father Peter* of Kazimierz Przerwa-Tetmajer
(Summary)**

The article analyzes short story of Tetmajer, one of the most known Polish poet at the turn of the XIX and XX century. The author of this article presents circumstances of writing *Father Peter* and prototypes of title hero. Tries to prove also, that work has been written influenced by fascination romantic literature.

Monika Urbańska

**„[...] ja miłości mojej, która się rozkłada,
treść i kształt boski wiernie chowam w sobie”
– o pewnym dysonansie słów kilka**

Charles Baudelaire

Padlina

Przypomnij sobie, cośmy widzieli, jedyna,
W ten letni tak piękny poranek:
U zakrętu leżała plugawa padlina
Na ścieżce żwirem zasianej.

Z nogami zadartymi lubieżnej kobiety,
Parując i siejąc trucizny,
Niedbała i cyniczna otwarła sekrety
Brzucha pełnego zgnilizny.

Słońce prążąc to ścierwo jarzyło się w górze,
Jakby rozłożyć pragnęło
I oddać wielokrotnie potężnej Naturze
Złączone z nią niegdyś dzieło.

Błękit oglądał szkielet przepysznej budowy,
Co w kwiat rozkwitał jaskrawy,
Smród zgnilizny tak mocno uderzał do głowy,
Żeś omal nie padła na trawy.

Brzęczała na tym zgniłym brzuchu much orkiestra
I z wnętrza larw czarne zastępy
Wypełzały ściekając z wolna jak ciecz gęsta
Na te rojące się strzępy.

Wszystko się zapadało, jarzyło, wzbijało,
Jak fala się wznosiło,
Rzekłbyś, wzdęte niepewnym odetchnieniem ciało
Samo się w sobie mnożyło.

Czerwie biegły za obcym im brzmieniem muzycznym
Jak wiatr i woda bieżąca
Lub ziarno, które wiejacz swym ruchem rytmicznym
W opałce obraca i wstrząsa.

Forma świata stawiała się nierzeczywista
Jak szkic, co przestał nęcić
Na płótnie zapomnianym i który artysta
Kończy już tylko z pamięci.

A za skałami niespokojnie i z ostrożną
Pies śledził nas z błyskiem w oku
Czatuując na tę chwilę, kiedy będzie można
Wyszarpać ochłap z zewłoku.
A jednak upodobnisz się do tego błota,
Co tchem zaraźliwym zieje,
Gwiazdo mych oczu, słońce mojego żywota,
Pasjo moja i mój aniele!

Tak! Taka będziesz kiedyś, o wdzięków królowo,
Po sakramentach ostatnich,
Gdy zejdziesz pod ziół żyznych urodę kwietniową,
By gnić wśród kości bratnich.

Wtedy czerwiowi, który cię będzie beztrosko
Toczył w mogilnej ciemności,
Powiedz, żem ja zachował formę i treść boską
Mojej zetlałej miłości!

Przeł. Mieczysław Jastrun

Cyt. za: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, oprac. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1981, s. 54–55.

Charles Baudelaire

Wyrzut pośmiertny

Kiedy nareszcie zaśniesz, piękna pomrocznico,
W głębinie mauzoleum czarno-marmurowej,
Co wystarczy ci tedy za strojną alkowę,
I kiedy dół wilgotny ci będzie łóżnicą,

Kiedy zimnym uściskiem marmury pochwycą
Piersi twej cud i serce twoje purpurowe...
Gdy wzbronią mu snów dawnych żadną snuć ośnowę,
A stopom bieć gościńców miłosnych tęsknicą...

Mogła, powiernica snów moich tajemnych,
(Bowieć mogła zawsze poecie jest wierna)
W tych nocach, co nie znają snu –
długich i ciemnych,

Rzeknie: „Cóż ci, miłości kapłanko niewierna,
Żeś nie zaznała – za czym płaczą zmarłych oczy?
I czerw ci jak serdeczny wyrzut – ciało stoczy”.

Przeł. Bronisława Ostrowska

Cyt. za: *Kocham. Liryka francuska*, wyb. L. Lachowiecki, Warszawa 1995, s. 14–15.

Maria Konopnicka

Prześliczna Maud

U Celestynów bije dzwon,
Rodanu huczą wody...
Ach, ileż żalu, jak wczesny skon
Młodości i urody!
U Celestynów kopią grób,
O trumnę bije młot...
W bieli i w mirtach, jakby na ślub –
Prześliczna Maud.

Kochania jeszcze tchnie z piersi woń,
Ledwie stanęło serce...
I róże świeże stygnąca dłoń
Upuszcza na kobierce.
Dworzanów, mieszczan pełna sień,
Drżą szepty modłów, wot...
– Gdybyż na jeden ożyła dzień
Prześliczna Maud!

Pół roku płacze jej René król,
I znów pół roku płacze:
– Nie ścichnie żal mój, nie zniknie ból,
Póki jej nie zobaczę! –
I bije północ w dzwonów spiż,
I w trumnę bije młot,
Idą ojcowie, gdzie ma swój krzyż
Prześliczna Maud.

Niesie pochodnię król René sam,
Na głowie kaptur mniszy,
Idzie do lochu sklepionych bram,
W ogromnej, nocnej ciszy.
Wieją kadzidła i mirry woń,
Podważa wieko grot...
A król pochyla młodzieńczą skroń
Nad śliczną Maud.

I nagle krzyknął, zachwiał się,
Podparli go ojcowie...

A co zobaczył, sam tylko wie
I Bogu tylko powie.
I wiodą króla z lochów tych,
Z tajemnych śmierci wrot,
I prędko wiekiem zakrył mnich
Prześliczną Maud.

A król w swych komnat zamknął się mrok,
Gdzie wieża ta ponura;
Malował miesiąc, malował rok,
Nie zdjawszy już kaptura.
Aż wyszedł jak złamany kłosa
Od długich, długich słot...
Wzięła mu uśmiech, zbieliła włos
Prześliczna Maud.

I stanął w progu wieżycy sam,
I prosi dworzan gestem...
I wchodzi orszak panów i dam
Z wachlarzów, z wstęg szelestem.
A król zasłony szarpnął sznur,
Czoło mu rosi pot...
I stanął niemo złęczniony dwór
Przed śliczną Maud.

Okropny, nagi szkielet to był,
Zgło mu pasaż biodra,
A sieć splecionych u serca żył
Widniała z piersi modra.
Robactwa w czaszce wił się rój,
Skąd odpadł włosów splot,
A król pod obraz kładł podpis swój:
„Prześliczna Maud”.

Cyt. za: M. Konopnicka, *Poezje wybrane*, oprac. A. Brodzka, Warszawa 1960, s. 311–313.

Jak zauważył Louis-Vincent Thomas, śmierć i umieranie stały się w naszej cywilizacji tematami tabu. Wykluczaliśmy je z kręgu naszej codzienności. Są niepożądane, albowiem burzą porządek doczesności. Szczególnie odrażający wydaje się konkretny śmierci – trup¹.

Z antropologicznego punktu widzenia śmierć jest doświadczeniem przerwania, niesie więc ze sobą ból i bunt. Stanowi przerwanie zarówno dla osoby rozstającej się z życiem, jak i dla pozostającej po niej społeczności – zwłaszcza bliskich. Namacalnym i nieodwołalnym dowodem śmierci staje się podlegające degradacji ciało człowieka, które w kulturze współczesnej, jak najszybciej po zgonie, powinno być „oddane ziemi”.

¹ Zob. L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 2001, s. 10 i nast.

Śmierć od wieków napawa lękiem. Człowiek nadal nie potrafi jej pojąć, okiełznać, oswoić. Nigdy nie pogodził się z faktem końca własnej egzystencji. Szczególny lęk i odrazę budzi proces przejścia od ciała osoby zmarłej do ciała trupa. Proces ten stanowi nie tylko zjawisko tanatyczne, ale też symboliczne – dowodzi definitywnej destrukcji, wyraża dramatyczną bezradność człowieka wobec dotyczącego go ostatecznego procesu biologicznego. Choć śmierć bywa ukrywana za zasłoną milczenia, dla wielu artystów różnych pokoleń jest źródłem inspiracji i odniesień. Była również dla Charlesa Baudelaire’a, autora wiersza *Padlina*.

Opublikowanie w 1857 r. *Kwiatów zła*, w tym *Padliny*, wzbudziło powszechne zgorszenie. Wiersz został uznany za obrazoburczy, podły, brudny i niesmaczny, zaś poecie wytoczono proces o obrazę moralności. Nastroje te podsycił, pisząc w 1861 r. w liście do matki, że *Kwiaty zła* pozostaną świadectwem jego wstrętu i nienawiści do wszystkich rzeczy. Baudelaire akcentował wielokrotnie, iż w ten tomik włożył wszystkie swoje emocje: całą swoją miłość, serce, czułość, a także bunt, ból, nienawiść. Przesycone naturalizmem przedstawienie w *Padlinie* zwłok rozkładającej się ukochanej kobiety odczytywano jako bunt twórcy przeciw ówczesnej obyczajowości i pełnemu hipokryzji podejściu do miłości.

Wiersz składa się z 12 czterowersowych strof o krzyżowym układzie rymów. „Przypomnij sobie, cośmy widzieli, jedyna” – już w pierwszym wersie zawarty jest bardzo osobisty stosunek podmiotu lirycznego do adresatki jego wypowiedzi. To jedyna – ukochana, czy też kochanka. Dalsze wydarzenia mają charakter retrospekcji. „Letni, piękny poranek”, w czasie którego spacerowali, został skonstrastowany z widokiem leżącej na ścieżce „plugawej padliny”. Zestawienie tak skrajnych epitetów („piękny poranek” i „plugawa padlina”) służy hiperbolizacji kontrastu między obydwoma zjawiskami, nieoczekiwanie wytrąca czytelnika z początkowo romantycznego nastroju.

Do nazwania trupa używa się w naszej kulturze szczególnego słownictwa. Określenie „padlina” uchodzi za szokujące, ma zabarwienie pejoratywne, odnoszone jest prawie wyłącznie do martwych zwierząt. Znaczenie eufemistyczne ma termin „ciało”. Ciało zmarłego nasuwa bowiem skojarzenie z ciałem osoby żywej, kamufluje, pomija fakt rozkładu i destrukcji, a wręcz wyraża trwanie człowieka mimo jego śmierci. Drugie określenie – „zwłoki” – pozwala zauważyć oddzielenie ciała od duszy. Po zmarłym pozostaje tylko powłoka, w którą dusza była „przybrana”. Określenia „trup” najczęściej się unika, gdyż napawa lękiem, z całą mocą oddaje fakt śmierci, obnaża ją w pełni.

W wierszu Baudelaire’a przedstawione są najprawdopodobniej zwłoki jakiegoś zwierzęcia. Nie jest to jednak nigdzie powiedziane. Francuski oryginał zatytułowany jest *Une Charogne – Padlina*, co wskazywałoby na ciało martwego zwierzęcia, choć jest różnie tłumaczone w różnych przekładach, np. *Zwłoki* w translacji Stanisława Koraba-Brzozowskiego.

W dalszej strofie następuje dokładny opis padliny, epitetowanej jako „pluga”, „niedbała” i „cyniczna” oraz porównanie jej do lubieżnej kobiety. Zwłoki znajdują się w stanie zaawansowanego rozkładu, który w kolejnych zwrotkach zostaje drobiazgowo zobrazowany, z fotograficzną wiernością opisywanych detali. Podmiot liryczny zdaje się upajać tym dramatycznym widowiskiem.

Martwe ciało zespala się z naturą, która stopniowo dokonuje ostatecznego zniszczenia – włącza padlinę do swego „łańcucha życia”, w którym jedna forma istnienia przechodzi w drugą. Natura zamyka pewien cykl – to, co z niej powstało, do niej wraca, zmieniając jedynie swą formę. Bogate personifikacje ukazują dokonującą się w ciele destrukcję. Sprzyjają jej procesy związane z naturą, powodujące i przyspieszające gnienie: „słońce praży”, „błękit ogląda”, padlina jest konsumowana przez żerujące na niej robactwo. Śmierć zabiera podmiotowi dotychczasowy, doczesny kształt, który został mu jedynie „użyczony” na czas ziemskiej egzystencji. Mamy tu czytelną aluzję do biblijnego „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Padlina staje się agresywna – roznosi zarazę, nieczystość i smród. Swoją ohydą pobudza wszystkie zmysły: węchu, wzroku, słuchu. Ukochana, czując zapach zgnilizny, „omal nie padła na trawy”.

Smród gnijącego trupa był od zawsze uważany za odrażający, stąd liczne zabiegi namaszczenia i balsamowania zwłok, mające na celu zatrzymanie procesu gnilnego. Zamaskowaniu zapachu gnicia służy m.in. dekorowanie kaplic cmentarnych i grobów kwiatami. Zapach zgnilizny jest dającym się bezpośrednio doświadczyć dowodem destrukcji przebiegającej w procesie gnienia. Trup w rozkładzie to znak nieczystości, a także brzydoty – budzi odrazę i lęk, unaocznia, jaki będzie koniec wszystkiego, co żyje.

W wierszu, o daleko posuniętym procesie rozkładu świadczy widoczny już „szkielet przepysznej budowy”, opisany poprzez bogatą i bardzo wyszukaną metaforę („w kwiat rozkwitał jaskrawy”). Mamy wrażenie, że podmiot liryczny maluje niejako pejzaż, obraz. Jest to jednak obraz łamiący kanony ówczesnego smaku i estetyki. Wszystko jest tu dynamiczne – padlina zdaje się żyć, ruszać, o czym świadczą użyte czasowniki: „brzęczy”, „zapada”, „wzbija”, „wznosi”, „biegnie”, „roi się” oraz rzeczowniki mówiące o mnogości: „orkiestra”, „zastępy”. Wszystko jest także płynne, zmienne, nasuwa skojarzenie z antycznym *pantha rei*.

Zwraca uwagę mnogość robactwa: much, larw, czerwi. Tuż, na oczach widza, odbywa się „spotkanie” padliny z dynamicznym, płynącym nadal życiem, aż „forma świata stała się nierzeczywista” – zacierają się kształty, podmiot przestaje istnieć, można go już jedynie odtworzyć z pamięci.

Widoczny jest kontrast barw: opisywana scena dzieje się w naturze, pokazując przyrodę spowitą w kolory słońca i błękitu, która zestawiona jest z widokiem zastępu czarnych larw, rojących się na zwłokach. Także w mogile, gdzie ma znaleźć się kiedyś kochanka podmiotu lirycznego, będzie panować ciemność.

O wkomponowaniu całego procesu destrukcji w naturę mówią charakterystyczne porównania: martwe ciało „jak fala się wznosiło”, czerwie „biegły [...] / Jak wiatr i woda bieżąca / Lub ziarno, które wiejacz swym ruchem rytmicznym / W opałce obraca i wstrząsa”, a także antropomorfizacja: „błękit oglądał szkielet przepyszej budowy”. Elementem natury jest także suka, czatująca, by wyrwać ochłap dla siebie.

Na dziewiątej strofie kończy się opisowa, oparta na retrospekcji, część wiersza. W ostatnich trzech zwrotkach podmiot liryczny ponownie zwraca się do swojej wybranki, przepowiadając jej, że kiedyś ona sama ulegnie zepsuciu i upodobni się do wcześniej opisywanej zgnilizny: „A jednak upodobnisz się do tego błota”. Owo „a jednak” może oznaczać: mimo, że teraz jesteś taka piękna. Cztery wersy dalej czytamy zaakcentowane z całą ekspresją: „Tak! Taka będziesz kiedyś, o wdzięków królowo”. Dowiadujemy się tu o stosunku podmiotu lirycznego do ukochanej. Jest „gwiazdą jego oczu”, „słońcem żywota” (warto pamiętać: słońce – symbol życia, Boga, coś, co prowadzi i oświeca), „pasją” i „aniołem”, „wdzięków królową”. Uderza zestawienie opisu żyjącej kochanki i widzianej niegdyś padliny. Ukochana charakteryzowana jest szeregiem pełnych ekspresji i zabarwionych emocjonalnie epitetów oraz metafor. Nasuwają one skojarzenie z wszechświatem („gwiazda”, „słońce”), nadprzyrodzonością („anioł”), ziemskim majestatem („królowa”), a przez to akcentują ogrom i wyjątkowość uczucia. Natomiast padlina zepitetowana jest w sposób brutalny i pogardliwy jako „plugawa”, „niedbała”, „cyniczna”, porównana do „lubieżnej kobiety”, nazwana „ścierwem”; żyje życiem żerującego na niej robactwa. Stanowi rozpad wszelkiej formy, budzi odrazę i obrzydzenie.

Przedostatnia strofa przywołuje kontekst eschatologiczny – „sakramenty ostatnie”, przy czym nawet ich przyjęcie, a więc uzyskane rozgrzeszenie (wspomniane tu jako rzecz naturalna, związana z umieraniem), nie uwolni ciała od upodlenia rozkładu.

Dramatyzm rozkładu uwydatniony jest dodatkowo przez kontrast „błota, co tchem zaraźliwym zieje” – ciała kochanki – z „ziół żyznych urodą kwietniową” – przyrodą, która przyjmie ją do swego biologicznego cyklu. Podmiot liryczny podkreśla piękno drogiej mu kobiety, która jednak, podobnie jak wszyscy ludzie („kości bratnie”), ulegnie destrukcji. Ostatnia zwrotka dopełnia obrazu postawy podmiotu lirycznego i stanowi przewrotne wyznanie jego wiecznej miłości. Czerw, beztrako toczący wybrankę serca, staje się niejako wysłannikiem samego podmiotu lirycznego i wykonawcą jego pragnień:

Wtedy czerwieni, który cię będzie beztrako
Toczył w mogilnej ciemności,
Powiedz, żem ja zachował formę i treść boską
Mojej zetlałej miłości!

Miłość osoby mówiącej w wierszu, zetlała wskutek upływającego czasu, pozwala jednak zachować jej formę, czyli żywy obraz podmiotu jej uczuć i boską treść² – całą namiętność i siłę uczucia. Dla podmiotu lirycznego piękno kochanki, jej kobiecość są czymś, nad czym nie jest w stanie zapanować, czego nie może do końca osiąść. W pełni władzę nad nią może mieć tylko śmierć. W takim kontekście upokorzenie kochanki opisem jej własnej śmierci to dla podmiotu lirycznego namiastka jej całkowitego posiadania. Kochanka oddziałuje na niego przez kategorię estetyczną – swoje piękno, swą kobiecość. Mamy do czynienia ze swoistą redukcją wartości – ukochana postrzegana jest wyłącznie przez pryzmat estetyczny, jej wartość ograniczona jest do wymiaru fizycznego piękna, dla podmiotu lirycznego piękno jest jednak kategorią wieczną, nieprzemijalną, trwa w swej treści i boskiej formie.

Następny wiersz Baudelaire'a – *Wyrzut pośmiertny* – należy do gatunku typowego dla poezji miłosnej – jest to sonet ozdobiony barokową ornamentyką. Wiersz został oparty na podobnym schemacie – tu również podmiot liryczny zwraca się do swojej pięknej kochanki. Już w pierwszej strofie pozbywamy się złudzeń co do jego intencji: „kiedy nareszcie zaśniesz”. Owo „nareszcie” dobitnie świadczy o tym, że podmiot liryczny czeka na ten moment, nazywając kobietę – jeszcze przecież żywą – „piękną pomrocznicą”. Podmiot liryczny nie mówi jednak o śmierci, destrukcji, gniciu, lecz o zaśnięciu – zupełnie tak, jakby pragnął zachować w ukochanej technienie życia. Ponadto kilkakrotnie akcentuje urodę kochanki.

Wszystkie cztery zwrotki wiersza stanowią wyobrażenie podmiotu lirycznego, co stanie się po śmierci z jego wybranką, jak możemy dowiedzieć się z kontekstu – przyzwyczajoną do wygod i zbytków. Z nieukrywaną satysfakcją podmiot liryczny wylicza: głębina mauzoleum będzie jej musiała wystarczyć za stójną alkowę, a wilgotny dół za łóżnicę. Już nie ramiona kochanków – w trzeciej i czwartej strofie mowa jest o niewierności ukochanej – lecz marmury pochwyć swym zimnym uściskiem cud jej piersi i purpurowe (od kochania) serce, udaremnią dawne żądze, zarówno w wymiarze ich odczuwania, jak i realizacji.

W trzeciej zwrotce podmiot liryczny ujawnia się jako poeta, zdradzony i zawiedziony. Uwidacznia się tu jego satysfakcja, że „w nocach, co nie znają snu – długich i ciemnych”³ spoczywająca w mogile ukochana nie może go już

² O miłości jako boskiej formie pisał m.in. Platon w *Fadrosie* i *Uczcie*. Jego zdaniem, ten rodzaj namiętnego szału nie istnieje bez boskiej podniety, jest porywem, którego nie potrafią okiełznać zmysły ani rozum, stanowi wdarcie się w istotę boskości, boski szal, zachwyt duszy. O przebóstwionej miłości w literaturze zob. też D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999, s. 44 i nast.

³ W mitologii greckiej Tanatos był bratem Hypnosa. Mówiono zatem o zmarłych, iż śpią, ale nigdy nic już im się nie przyśni.

zdradzić: „Mogła, powiernica snów moich tajemnych / (Bowieć mogła zawsze poecie jest wierna)”. Paradoksalnie, mogła jednoczy kochanków, staje się dla nich jakby alkoą. Podmiot liryczny woli taką alkoą, czeka na chwilę, gdy będzie mógł mieć ukochaną tylko dla siebie. Spersonifikowana mogła staje się powiernicą, wyrazicielką jego uczuć, jego wyrzutem pośmiertnym.

Pomysł ostatniej strofy, mającej formę pytania, oparty jest na pewnej symetrii: mnie czerw twojej niewierności toczył na tym świecie, ciebie czerw moich wyrzutów będzie toczył w mogile. W strofie tej ukochana już nie śpi. Jej śmierć osiągnęła realny wymiar poprzez pojawienie się wysłannika śmierci, jakim jest czerw, toczący jej piękne ciało.

Nasuwa się pytanie, rodzące się po lekturze obu wierszy Baudelaire’a, skąd podmiot liryczny może wiedzieć, że będzie żył dłużej niż jego kobieta? Wiersze wyrażają raczej jego pragnienie, by przeżyć kochankę, ujrzeć ją bezradną, niemą, obracającą się w niebyt, pośród pieszczot i pocałunków robactwa, podczas gdy on żyje i z satysfakcją może sobie to wszystko wyobrażać. Po śmierci kobieta będzie należeć do podmiotu lirycznego w pełni – nie należąc do nikogo innego.

Kolejnym wierszem jest *Prześliczna Maud* Marii Konopnickiej. Wiersz, zbudowany z ośmiu strof o rymach nieparzystych, został wystylizowany na balladę i należy do cyklu *Kartki prowansalskie* ze zbioru *Drobiazgi z podróży teki* z 1903 r., napisanego pod wrażeniem podróży odbytych przez autorkę do Włoch i Francji.

W wierszu Marii Konopnickiej, co typowe dla utworów należących do gatunku ballady, fantastyka splata się realnością. Scenerią utworu są miejsca nad wodami Rodanu, we Francji rządzonej przez René Andegawęńskiego⁴ – autentyczną postać historyczną. Autentyczny jest także zakon celestynów⁵, od początku swego istnienia blisko związanych z dynastią Andegawenów.

Ballada Konopnickiej łączy w sobie wątki sensacyjne i baśniowe. Co charakterystyczne dla ballady, wyróżnia się śpiewnością wiersza (zawiera powtórzenia, przypominające refren, mające również charakter lamentacyjny), nastrojowością, tajemniczością zdarzeń. Ponadto, w balladzie obecne są także postaci z ludu, zaś przyroda (huczące wody Rodanu) jest niemym świadkiem zdarzeń, dodaje im grozy. Uwydatnieniu klimatu grozy sprzyja także konstrukcja narratora, zadziwionego i przejętego obrotem zdarzeń, które przedstawia.

⁴ René Andegawęński (1409–1480) – książę Andegawenii i Prowansalii, znany jako „dobry René”, był synem Ludwika II. Uchodził za protektora muzyków, poetów i błędnych rycerzy. Sam również był malarzem i poetą. Napisał m.in. poemat *Renault i Johanneton*.

⁵ Celestyni (*Sacer Ordo Cisterciensis*) – zakon mniszy proveniencji benedyktyńskiej, założony w XI w. we Francji, cieszący się szczególnym poparciem Andegawenów i za ich rządów przeżywający swój rozkwit. Żyli wg reguły Benedykta z Nursji i ideału życia eremickiego (por. *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1985, s. 721–735).

Pierwsza, fabularno-informacyjna zwrotka wprowadza czytelnika w nastrój niepokoju. Bijący dzwon i huczące wody Rodanu zwiastują, że stało się coś ważnego, wyjątkowego; z kolejnych wersów wiadomo już, że również dramatycznego. Zdarzenia opisywane są w czasie teraźniejszym:

U Celestynów kopią grób,
O trumnę bije młot.

Jesteśmy więc w lochach celestyńskiej świątyni, w której dokonuje się właśnie ceremonia pogrzebowa zmarłej przedwcześnie („jak wczesny skon młodości i urody”) i dopiero co („Ledwie stanęło serce... / I róże świeże stygnąca dłoń / Upuszcza na kobierce”) Prześlicznej Maud. Bohaterka wiesza zdaje się wciąż żyć. Nie została nazwana zmarłą, określana jest jako Prześliczna Maud. Stwierdzenie: „Kochania jeszcze tchnie z piersi woń” świadczy o tym, że kochała kogoś. Natomiast fakt, iż sieni kościoła wypełniona jest ludźmi o różnym statusie społecznym – rozmodlonymi mieszczanami i dworzanami – pozwala usytuować czas przedstawianych wydarzeń w dalekiej, dworskiej przeszłości. Mnogość przybyłych do kościoła, trwających na modlitwie wiernych dowodzi, iż zmarła cieszyła się powszechną sympatią i szacunkiem. Modły szeptane są drżącym głosem, co nasuwa skojarzenie ze łzami, przejęciem, lękiem, natomiast złożone wota świadczą o gorliwej modlitwie zanoszonej za Maud⁶. Bohaterka wiersza nie jest więc zwykłą dziewczyną z ludu, skoro jej pogrzeb zorganizowany jest w tak uroczysty sposób oraz uświetniony obecnością dworzan.

Tu kończy się opis ceremonii żałobnej. Trzecia strofa wyjawia, że obiektem kochania Prześlicznej Maud był król René, odsłania również głębię uczucia króla do pięknej ukochanej. Powtórzenie komunikatu, iż król „płacze i znów pół roku płacze” stanowi zaakcentowanie faktu, że czas nie goi jego ran, nie łagodzi bólu. René nie może się pogodzić z tak niesprawiedliwą, przedwczesną śmiercią kochanej kobiety. Upływający czas żałoby nie przynosi mu ulgi, jedynie ponowne ujrzenie Prześlicznej Maud mogłoby ukoić jego żal. Wykrzyknikowo-ekspresywna konstrukcja zdania wyklucza inne rozwiązanie – ujrzenie Maud staje się dla króla jedyną szansą na konsolację:

– Nie ścichnie żal mój, nie zmiłknie ból,
Póki jej nie zobaczę! –

Nie jest dla mnie jasne, co kierowało królem, który zapragnął ujrzeć tak przez siebie kochaną, ale przecież od roku już martwą kobietę. Czyżby było

⁶ Pojawia się tu jednak wątpliwość, czy wota złożone zostały przed, czy po śmierci Maud. Kłopotu nastrocza fakt, że zwyczajowo składane bywały zarówno jako prośba, życzenie, o czym mówi sama nazwa (*votum* to z łac. życzenie), jak i dziękczynienie, podziękowanie za otrzymaną łaskę – tu jako prośba o zbawienie.

to irracjonalne pragnienie, by raz jeszcze spojrzeć na jej piękno i ukoić tęsknotę? Czyżby, również irracjonalnie, potrzebował unaocznienia jej śmierci, przekonania się, że nie żyje – gdyż w jego pamięci jest wciąż piękna i żywa, mocą jego miłości? Czy René chciał wierzyć, że kocha bardziej niż śmierć zohydza?

I tak, rok później, o północy, u Celestynów znów bije dzwon – do krypty, gdzie leży ciało Pięknej Maud, podąża orszak, a na jego czele René w kapturze mniszym, z pochodnią w dłoni. Zwróćmy uwagę na kontrast między grobową ciszą panującą w krypcie a przejmującymi uderzeniami dzwonu i grotu, podważającego wieko trumny, a także pomiędzy ciemnością krypty a światłem niesionym, nie przez przypadek, właśnie przez króla.

Kaptur mniszy – noszony na znak ascezy i oddzielenia od doczesnego świata – który ma na sobie król, to kolejny komunikat demaskujący uczucia króla. To znak, że życie straciło dla niego sens i blask, bez Maud już nie należy do tego świata. Nocna cisza, w której rozgrywają się zdarzenia, dodaje scenie powagi i grozy. Kadzidło i mirra mają nie tylko znaczenie symboliczne – używa się ich do czynności liturgicznych (kadzidło – symbol modlitwy unoszącej się do Boga i miłej mu ofiary), używano ich (zwłaszcza mirry) także w celach praktycznych – do okadzania zwłok, aby niwelowały smród rozkładającego się ciała.

Nie jest powiedziane, co ujrzał młody władca po podważeniu wieka trumny, musiał być to jednak widok przerażający, skoro René nie był w stanie ustać o własnych siłach: „Nagle krzyknął, zachwiał się, / Podparli go ojcowie”. Ta dramatyczna prawda pozostała między nim a Bogiem, nie została zwerbalizowana. Mnich zakrył Prześliczną Maud w pośpiechu, by nie rozsiewała dłużej trucizny śmierci.

Po tym zdarzeniu król zamknął się, odgrodził od świata w mroku swych komnat w ponurej wieży, także w mroku kaptura, którego już nie zdjął. Stał się niewolnikiem widoku potwornie realnej i namacalnej śmierci, którą ujrzał z bliska. Odwiedziwszy mroczną stronę grobowego lochu, nie może lub nie chce wrócić na stronę życia. Wszechobecna ciemność, brak światła (będącego symbolem życia), odzwierciedla uczucia króla. Pozostał w wieży, sam ze swym bólem i miłością, opowiadając na płótnie to, co zobaczył w krypcie. Malowanie stało się jego obsesją, wypełniło jego życie. Malował z uwagą, starannością i dokładnie – miesiąc, rok; „spotkanie” z nieżywą Maud odcisnęło na nim swoje piętno:

Wzięła mu uśmiech, zbieliła włos
Prześliczna Maud.

Dwie ostatnie strofy budują dysonans dwóch rzeczywistości: przepychu, blichtru tego świata, reprezentowanego przez dworzan, przybyłych licznie na odsłonięcie obrazu, i naturalistycznej prawdy o śmierci, przedstawionej przez

króla. Początkowo portret pozostawał zasłonięty przed ludem, co potęgowało zaciekawienie i zniecierpliwienie tłumu. Tylko pot, zraszający czoło króla, szarpiącego za sznur zasłony, zdradzał, co kryje się pod kotarą.

Obraz Maud mógł wywołać przerażenie, a nawet skandal estetyczny, gdy egzaltowani dworzanie, wystrojeni na wyjątkową uroczystość, stanęli przed obrazem, ukazującym w sposób naturalistyczny widok rozkładających się zwłok, podpisanym „Prześliczna Maud”. I w tym tkwi ironia nieprawdopodobna: została nazwa, nie ma podmiotu. Napis „Prześliczna Maud”, powtarzany na końcu każdej strofy, wskazuje na podmiot, który w rzeczywistości ulega upodlającej go destrukcji. Podmiot przestaje istnieć, zamienia się w gnijące zwłoki, miejscami w nagi szkielet, dlatego tak uderza zamieszczony pod obrazem podpis. Mamy tu do czynienia z dysonansem formy i treści, konfliktem estetycznym, a także etycznym – powtarzane w każdej strofie „Prześliczna Maud” wskazuje, że król poświęcił dwa lata życia na kochanie kogoś, kogo nie można już kochać, bo tak naprawdę kocha się tylko jego wyobrażenie lub wspomnienie, bowiem śmierć, a zwłaszcza proces gnicia, hańbi człowieka, hańbi także trupa. Jest niezbitym dowodem śmierci, nieodwołalnie zaciera tożsamość.

Niniejszy artykuł prezentuje trzy wiersze i dwa oblicza miłości. Bohater wierszy Baudelaire’a to mężczyzna zraniony zdradą. W *Wyrzucie pośmiertnym* jest o tym mowa wprost. W *Padlinie* natomiast intrygujące jest skojarzenie, jakie wywołuje w podmiocie lirycznym widok zwłok: padlina jest „plugawa, z nogami zadartymi lubieżnej kobiety”. Widok ten mógłby wywołać dziesiątki skojarzeń, cóż – dla podmiotu lirycznego natychmiast stał się projekcją kobiety, kobiety lubieżnej, a następnie jego ukochanej. Ten cykl myślowy wskazuje relacje między podmiotem lirycznym a adresatką wiersza.

Trudno nie dostrzec dysharmonii w postawach podmiotu lirycznego względem kobiety, którą kocha, a jednocześnie z lubością wyobraża ją sobie martwą. Sądzę jednak, że podmiot liryczny kocha prawdziwie, ale nie chce dzielić się ukochaną, pragnie ją w pełni i na wyłączność posiadać, nawet za cenę jej śmierci. Życzenie śmierci widzę tu więc nie w kontekście zemsty i nienawiści, lecz właśnie zranionego uczucia i niespełnienia. Skoro podmiot liryczny nie może określić (w sensie fizycznym i metafizycznym) doskonałego piękna kochanki, chciałby śmierci, dającej zapewnienie wierności.

Inny wymiar ma miłość króla René do Prześlicznej Maud. To, co odrażające w oczach postronnych, nabiera innego wymiaru w sercu człowieka, który prawdziwie kocha. Obraz namalowany przez króla przedstawia dramatyczną rzeczywistość, na którą nie ma wpływu, zaś podpis, którym ten obraz oparzył to jego reakcja na tę zastaną rzeczywistość, jego słowa wyrażają uczucia. Zamknięty przez rok w mroku wieży i ukryty w cieniu swego kaptura z pewnością wiele myślał. Napis „Prześliczna Maud” stanowi efekt, podsumowanie tych przemyśleń, świadczy o tym, że śmierć ostatecznie nie ma władzy nad

jego miłością. Zabrała mu co prawda uśmiech, zbieliła włos, lecz nie zniszczyła miłości...

W balladzie istnieje pewien trójkąt: wiara, nadzieja, miłość. Najpierw wiara, że Maud nie umrze – o czym mogą świadczyć składane wota, następnie nadzieja, z którą René podążał do krypty, by znów ujrzeć Maud i wreszcie miłość, która, wbrew okrutnej, naturalistycznej prawdzie, trwa mimo śmierci. „Wiara, nadzieja, miłość, a z tych trzech największa jest miłość”.

Monika Urbańska

**“[...] ja miłości mojej, która się rozkłada,
treść i kształt boski wiernie chowam w sobie”
– few words about a dissonance
(Summary)**

Some can call this theme as perverse. For many people death was theme of taboo. People was afraid of thinking and talking about it. Word “to die” was replaced by numerous euphemisms like: to sleep, go to the Lord, to leave. Saying about rotting body was a scandal thing.

But some of authors didn't afraid to touch on the subject.

This article present three poems which unite two themes: of death and of love: *Carrion* and *After death remorse* of Charles Baudelaire and *Beautiful Maud* of Maria Konopnicka.

In Baudelaire's poems we have a discordance between feeling of love to woman and wishing her to die. Overmore, Baudelaire describes process of rotting of a body with extreme precision, differently than Maria Konopnicka in *Beautiful Maud*. A dominant of the poem is love stonger than death, however it brings moral, estetical and ethical conflict.

Sławomir Sobieraj

Ameryka Reymonta. Między Polonią a Nowym Światem

Projekty i podróże

Od pierwszego pomysłu do realizacji planów podróży Reymonta do Ameryki upłynęło ćwierć wieku¹. To długi okres w życiu pisarza, w którym z początkującego literata (miał wówczas w dorobku zaledwie kilka opublikowanych w prasie nowel, m.in. *Franek*, *Suka*, *Śmierć*, *Zawierucha*, *Na bruku*, *Oko w oko*, *W palarni opium*, *Szczęśliwi*) stał się jednym z najwybitniejszych twórców pokolenia Młodej Polski, co przede wszystkim potwierdzało uznanie – również międzynarodowe – dla jego wielotomowej powieści *Chłopi*. Recepcja tego utworu, i swoista legenda roztoczona wokół niego², przesłoniła właściwy wizerunek Reymonta. Wbrew powszechnej opinii, także niektórych badaczy jego twórczości, nie był wyłącznie człowiekiem wsi ani domatorem. Już w młodym wieku, po pierwszych wyjazdach na Zachód poczuł się Europejczykiem³, a później w czasie pisania chłopskiej epopei tęsknił za „drugim światem”, niechłopskim. Był raczej człowiekiem drogi, odczuwającym „głód przestrzen-

¹ Pierwsza wyprawa Reymonta do Ameryki miała miejsce w roku 1919. W korespondencji z przyjacielem już w 1894 wyraża zamiar zamorskiej podróży. Trudno dziś powiedzieć, czy nie było wcześniejszych projektów, co sugerować mogłaby wzmianka zamieszczona w artykule Z. Skwarczyńskiego *Reymont i reymontiana*, „Prace Polonistyczne” 1968, s. 9: „Nie zdecydował się w swoim czasie na wyjazd w roli medium z Puszwem [Puschem – przyp. S.S.] do Stanów Zjednoczonych”. Ten domniemany wyjazd musiałby w takim razie przypaść na początek lat dziewięćdziesiątych XIX w. (1890–1894), kiedy to Reymont utrzymywał bliskie kontakty z kręgami spirytystów i okultystów.

² K. Troczyński, *Legenda o Reymoncie*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 164, s. 2.

³ Zob. list do Ignacego Noireta juniora z dnia 16 maja 1897 r.: „Od dwóch lat z górą, tj. od czasu pożegnania po raz ostatni i na zawsze kolei, żyję, mogę śmiało to powiedzieć w Europie. Przewłóczę się z kąta w kąt, zapadam czasami na kilka miesięcy w Warszawie, to na Wolbórkę, to jak ostatnio, rok temu w Łodzi, to jak obecnie od jesieni w Paryżu, i znowu się zrywam do gonienia mar, może nieuchwytnych nigdy...”, [w:] Wł. St. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc. Warszawa 2002, s. 449. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam skrótem: KOR.

ny³⁴, mającym permanentną potrzebę zmiany miejsca pobytu, planującym i odbywającym ciągle podróże. Dość wymienić jego częste wyjazdy do Francji, także Włoch, sporadyczne wyprawy do Anglii, na Łotwę, Litwę, Białoruś i do Stanów Zjednoczonych, jak również peregrynacje po Polsce.

Autor *Ziemi obiecanej* wciąż poszukiwał nowych wrażeń, gnany żądzą poznawania zjawisk i ludzi, także kultur i narodów. Dlatego nieobca była mu też kultura miasta – miejsca, gdzie tworzy się nowa cywilizacja, gdzie rozstrzygają się przyszłe losy ludzkości. Próbował ją rozpoznać i wysondować w wymiarze wartościującym w takich opowiadaniach jak *Syn szlachecki*, *Pewnego dnia*, *Sielanka*, *Z pamiętnika* oraz w powieści *Ziemia obiecana*, ukazującej miasto jako przestrzeń generującą zło i degradującą człowieka, przede wszystkim w aspekcie etycznym i socjologicznym⁵. Jednakże miasto pociągało go też dynamizmem, różnorodnością i rozmachem życia. Poznawał zatem kolejno Warszawę, Łódź, Londyn, Paryż – fascynował się zazwyczaj w pierwszym zetknięciu nowymi formami społecznej organizacji, by w szybkim czasie się do nich zniechęcać.

Zainteresowanie Reymonta Ameryką i jej mieszkańcami pojawiło się dość wcześnie, właśnie w związku z pragnieniem poznawania nowych miejsc. To podczas pierwszego pobytu w Paryżu w roku 1894 pisarz notuje spostrzeżenia dotyczące grupy amerykańskich gości w Hôtel Racine. Znamienne jest to zainteresowanie ludźmi odmiennej kultury:

Dwie kobiety bardzo miłe i bardzo pospolite; rodzaj młodszych lub córek drobnego naszego mieszczaństwa. Mężczyźni wysocy, chudzi, dosyć ciężcy i w miarę sztywni. Twarze pospolite groszorbów-rzemieślników⁶.

a także konstatacja pospolitości tego, co w wyobrażeniach i oczekiwaniach jawiło się jako niezwykle. Ameryka była zapewne dla „świeżo upieczonego” Europejczyka symbolem świata nowoczesnego, innego, kroczącego w przyszłość. Chęć jego poznania – związana z chęcią bycia „obywatelem świata” – wydaje się jedną z najistotniejszych pobudek dla snutych w lipcu tego roku planów podróży do Bostonu⁷. I choć plany te nie zostały wówczas zrealizowane, to wyobrażenie pozostało.

W trakcie pracy nad *Ziemią obiecana* w roku 1896 w jednym z listów do Jana Lorentowicza formułuje Reymont uwagę o rozwoju Łodzi („z iście ame-

⁴ W liście do kuzyna, Walerego Karwasińskiego z dnia 24 lutego 1897 pisze Reymont o nieodpartym pragnieniu podróży, używając takiego właśnie określenia: „W tej chwili o niczym nie marzę, tylko żeby jak najprędzej skończyć powieść i pojechać na Wschód; chce mi się strasznie wielkich, morskich przestrzeni, czuję jakiś głód przestrzenny”, KOR, s. 164.

⁵ Por. B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004, s. 132, *passim*.

⁶ Cyt. za: B. Koc, *Wstęp*, [w:] Wł. St. Reymont, *Korespondencja*, s. 9.

⁷ Zob. list do Ignacego Noireta juniora z dnia 22 VII 1894 r., datowany w Londynie, KOR, s. 448.

rykańską szybkością”), uzupełniając ją dookreśleniem na temat źródeł inspiracji („trawi mnie gorączka pochwycenia tętna tego niesłuchanie bujnego życia”)⁸. Można sądzić, że już w tym czasie nawiązał bliżej nieokreślone kontakty ze środowiskami emigracji w Stanach Zjednoczonych, planując drukować (bądź drukując) swoją „łódzką powieść” w jednym z pism polonijnych⁹. W końcu roku 1897 wyklarował się już konkretny projekt podróży za ocean, finansowanej przez jedną „z warszawskich firm wydawniczych”¹⁰. Prawdopodobnie doszło nawet do podpisania umowy w tej sprawie, albowiem autor *Fermentów* w korespondencji z przyjaciółmi z niezadowoleniem pisał o konieczności udania się do Ameryki¹¹. Kilka lat później, w roku 1901, jego stosunek do tej sprawy przedstawia się zgoła odmiennie, pojawia się determinacja w pragnieniu przeprowadzenia dawnego planu¹².

„Kwestia amerykańska” odżyła po zawarciu przez Reymonta znajomości z Wojciechem Nawenchem-Morawskim, który – reprezentując Zjednoczoną Prasę Polską w Chicago – doprowadził do listownego kontaktu pisarza z Associated Polish Press of America (jeszcze w roku 1906), jak również z tłumaczem *Chłopów i Ziemi obiecanej*, Michałem H. Dziewickim. W latach następnych Morawski inspirował plany wizyty w Stanach Zjednoczonych, co znalazło swój wyraz w jednym z listów kierowanych do niego przez pisarza:

[...] od dawna marzyłem o poznaniu Ameryki [...]. Nie pociąga mnie ani Wasz ustrój polityczny, bo jest równie zły jak i nasze, ni Wasze demokracje, również miłe jak u nas, ale pociąga mnie wprost potęgą indywidualna Amerykanów. I dlatego wcześniej czy później muszę tam być i własnymi oczami zobaczyć¹³.

Reymont przygotowywał wizytę w Stanach Zjednoczonych wspólnie z redaktorem „Tygodnika Ilustrowanego”, Józefem Wolffem. Nie doszła ona jednak do skutku z powodu wybuchu I wojny światowej¹⁴. Jeszcze w marcu 1914 r. donosił pisarz Kazimierzowi Woźnickiemu:

Zato z pewnością pojedę do Ameryki, najpóźniej w czerwcu bieżącego roku i na parę miesięcy. Ameryka mnie pociąga, muszę się jej przyjrzeć, albo ją uwielbić, albo splunąć. Zobaczymy¹⁵.

⁸ List do Jana Lorentowicza z dn. 5 IX 1896 r., *ibidem*, s. 208–209.

⁹ Niepotwierdzoną informację o druku „w jakimś małym pisemku amerykańskim – polskim” zawiera list Reymonta do Walerego Karwasińskiego z dn. 1 II 1897 r., *ibidem*, s. 160.

¹⁰ List do Jana Lorentowicza z dn. 1 XII 1897 r., *ibidem*, s. 220.

¹¹ Zob. listy do Ignacego Noireta juniora z dn. 20 II 1898 r. i do Heleny Chybińskiej z dn. 27 III 1898 r., *ibidem*, s. 451, 38.

¹² List do Henryka Gierszyńskiego z dn. 30 III 1901 r., *ibidem*, s. 92.

¹³ List do Wojciecha Morawskiego z dn. 25 III 1907 r., *Ibidem*, s. 347.

¹⁴ Zob. list Józefa Wolffa do Reymonta z 18 II 1913 (fragmenty w książce: *Wł. St. Reymont pod znakiem panteizmu druku*), także komentarze B. Koc do korespondencji pisarza, KOR, s. 738.

¹⁵ List do Kazimierza Woźnickiego z dn. 3 III 1914 r., *ibidem*, s. 767.

Ten projekt zamorskiej podróży wynikał – jak można sądzić – przede wszystkim z „głodu poznania” nowej, prężnej kultury, będącej z pewnością jakąś alternatywą dla Europy, która była dla Reymonta przestrzenią dość dobrze rozpoznaną, jeśli chodzi o potencjał cywilizacyjny w wymiarze postępu technicznego i kulturowego. Z drugiej strony, jak sugeruje Jerzy R. Krzyżanowski, jedną z przyczyn mogła być chęć zbierania materiałów do nowej „wielkiej” powieści, kontynuacji *Chłopów*¹⁶. Konkretnie projekty tejże kontynuacji istniały na pewno już w 1918 r., co potwierdzają zapisy w zachowanych materiałach rękopiśmiennych po Reymoncie, pochodzące z dn. 16 lipca 1918 r. W nich znajdujemy informację o trzecim tomie cyklu powieściowego pt. *Za chlebem (Mateusz w Ameryce)*¹⁷. Wymienione powody wyprawy za ocean nie wyczerpują zagadnienia; w grę wchodziła tu również kwestia poniekąd komercyjna. Chodziło mianowicie o znalezienie wydawców i tłumaczy dla rozpropagowania dzieł autora *Ziemi obiecanej* w Stanach Zjednoczonych.

Ostatecznie Reymont odwiedził Amerykę dwukrotnie (w odstępie rocznym) dopiero w latach 1919–1920, w obydwu przypadkach decydowały względy polityczne, misje powierzone przez władze państwowe. Po raz pierwszy udał się tam jako kurier dyplomatyczny delegowany przez Ministerstwo Spraw Zewnętrznych¹⁸, prawdopodobnie z inicjatywy Ignacego Paderewskiego¹⁹. W trakcie tego ponad trzymiesięcznego pobytu (od 2 czerwca do 7 września 1919²⁰), ściśle współpracując z Konsulatem Rzeczypospolitej Polskiej, prowadził akcję propagandową wśród środowisk polonijnych. Jak wspomina Leon Orłowski, ówczesny sekretarz konsula:

Chodziło o pobudzenie zaufania uchodźstwa do nowo powstałego państwa polskiego i jego rządu²¹.

Liczono na to, że sława Reymonta przekona rodaków, głównie pochodzenia chłopskiego, do reemigracji lub inwestowania kapitału w odrodzonym kraju.

Pisarz po przybyciu do Nowego Jorku zatrzymał się najpierw w Hotelu Waldorf Astoria. Nawiązał, dzięki pośrednictwu Wojciecha Morawskiego, kontakty z publicystami i pisarzami amerykańskimi, m.in. z późniejszym swoim przyjacielem Ruppertem Hughesem. Jednocześnie brał udział w wielu odczytach, akademiach, wiecach i bankietach (m.in. w Jersey City), gdzie spotykał się

¹⁶ J. R. Krzyżanowski, *Reymont w Stanach Zjednoczonych*, „Ruch Literacki” 1970, nr 3, s. 206.

¹⁷ Biblioteka Ossolineum, Rkps. sygn. I, II, IIA, 6977, k. 593.

¹⁸ B. K o c, *Reymont. Opowieść biograficzna*, wyd. III uzupełnione i poprawione, Warszawa 2000, s. 163.

¹⁹ L. O r ł o w s k i, *Reymont w Ameryce*, [w:] *Reymont w Ameryce. Listy do Wojciecha Morawskiego*, oprac. i wstęp L. Orłowski, Warszawa 1970, s. 12.

²⁰ *Ibidem*, s. 14.

²¹ *Ibidem*, s. 12.

z entuzjastycznym przyjęciem²². Mimo niechęci do wystąpień publicznych potrafił przemawiać do uczuć polskich emigrantów językiem alegorycznym w stylu Skargi i Mickiewicza, budząc wśród nich nastroje patriotyczne:

Imieniem Polski przynoszę wam podziękowanie za synów, których daliście na służbę Ojczyźnie, za grosz ofiarny i za wasze wierne serca. W starym kraju czują dla was wielką wdzięczność i cześć. Ale Polska wstaje naga, potężna, ale osłabiona, walczy jeszcze o byt swój. Wyciąga ona ramiona do dzieci i woła: „Pomóżcie okryć nagość moją! Wzmacniajcie me siły! Kto Polsce pomaga, sobie pomaga i własną przyszłość buduje”²³.

Działalność propagandowa pisarza miała zatem charakter polityczny. Związany z kołami rządowymi poprzez sympatię dla Paderewskiego, także dla endecji i Dmowskiego, obracał się głównie w kręgach kleru i prawicowych konserwatystów²⁴, zdecydowanie wrogo nastawionych wobec działaczy partii socjalistycznych. Polityczne preferencje znalazły potem swój wyraz w nowelach „amerykańskich”, gdzie częstokroć dochodzi do głosu tendencyjność „obliczona na zbudowanie czytelnika”²⁵, patriotyzm bogoojczyźniany i niechęć do socjalistów.

Reymont nieco ponad dwa tygodnie spędził w Nowym Jorku i jego okolicach. Następnie udał się pociągiem do Chicago, centrum polonijnego w Ameryce, gdzie zamieszkał w Hotelu Plaza²⁶ (później, ok. połowy lipca, przeniósł się do mieszkania przy 2013 Sedgwick Str.). Tam znajdowała się jego główna baza wypadowa, stąd wyruszał na spotkania z polonusami w ośrodkach emigracyjnych, znajdujących się w różnych stanach. Opiekował się nim wówczas działacz polonijny John Smulski, nb. dyrektor banku w Chicago. Szkicowy harmonogram odwiedzin znajdujemy w luźnych zapiskach z podróży, w których wymieniono następujące nazwy: Detroit, Wisconsin, Milwaukee, Buffalo, Pittsburgh²⁷. Reymont planował w swoich objazdach już w sierpniu kierować się w stronę Nowego Jorku, by móc z początkiem września udać się w powrotną podróż do Europy²⁸. Najpierw odwiedzał instytucje i ośrodki emigracyjne w stanie Michigan, głównie miasta w okolicach Detroit (10–17.07), miewał odczyty

²² *Ibidem*, s. 17, 22.

²³ Reymont *analizuje wojnę*, „Sokół Polski”, 25 IX 1919, s. 3. Cyt. za: J. R. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 207.

²⁴ L. Orłowski, *op. cit.*, s. 21.

²⁵ J. Krzyżanowski, *Od reportażu do alegorii*, [w:] Reymont. *Z dziejów recepcji twórczości*, wyb. tekstów i wstęp B. Kocówna, Warszawa 1975, s. 83.

²⁶ L. Orłowski (*op. cit.*, s. 21) podaje tu datę 20 VI 1919 r., ale w korespondencji Reymonta zachował się list do Francka Louisa Schoella datowany w Chicago 19 czerwca (KOR, 515), a pierwsze notatki pisarza z pobytu w tym mieście opatrzone są jeszcze wcześniejszą datą 18 czerwca (zob. Biblioteka Narodowa, Rkps sygn. III 7598, k. 10; dalsze cytaty z tego źródła oznaczam skrótem BN), nawet 16 czerwca (*Reymont o Ameryce*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 353, s. 18).

²⁷ BN, k. 10.

²⁸ List do Wojciecha Morawskiego z dn. 5 VII 1919, KOR, s. 352–353.

o latach wojny, które spotykały się z życzliwym przyjęciem²⁹. Później z tymi odczytami występował na farmach polskich w Wisconsin, które objeżdżał samochodem przez dwa tygodnie³⁰ (prawdopodobnie od końca lipca do 14 sierpnia). W tym czasie przebywał wraz z biskupem Władysławem Zapałą w polskiej osadzie Pułaski (28.07) oraz w Shawano³¹ i okolicach, gdzie wizytował rezerwat Indian (31.07). Z kolei odwiedził w połowie sierpnia siedzibę Uniwersytetu Michigan w Ann Arbor³² i doktorstwo Fronczaków w Buffalo (po 20 sierpnia)³³. Jeszcze w końcu sierpnia odbył wycieczkę nad Niagarę (30.08), przekroczył granicę Kanady, oglądał kosza polskich ochotników z okresu pierwszej wojny światowej i mały cmentarz, na którym znajdowało się 25 mogił żołnierskich³⁴. Następnie udał się do Pensylwanii, był w Pittsburghu (6.09), poznał prawdopodobnie środowiska górnicze.

Jak można sądzić, ze swojej misji propagandowej pisarz wywiązał się znakomicie, skoro już w niespełna rok później minister skarbu Władysław Grabski zaproponował mu udział w kolejnej. Tym razem cel delegacji rządowej, na której czele stanął działacz społeczny i założyciel pierwszych kas pożyczkowych w Polsce – dr Franciszek Stefczyk, był jeszcze konkretniej określony: chodziło o rozpropagowanie wśród polonii pożyczki dolarowej, emitowanej przez rząd Drugiej Rzeczypospolitej. Towarzyszył Reymontowi również publicysta i krytyk literacki, Zdzisław Dębicki, który relację z tej podróży zamieścił kilka lat później na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Zawiera ona wiele informacji, dotyczących m.in. trasy objazdu ośrodków polonijnych (Nowy Jork, Waszyngton, Filadelfia, Baltimore, Chicago, Wilkes-Barre) w trakcie akcji wiecowej, kontaktów z literatami, wydawcami i środowiskiem emigrantów. Dębicki wspomina też o zbieraniu przez pisarza materiałów do powieści, o prowadzeniu przez niego ciągłych zapisów w „nieodstępnym” notatniku³⁵.

Drugi pobyt Reymonta w Ameryce trwał około dwóch miesięcy: od maja do połowy lipca 1920 r. Do Chicago pisarz dotarł wraz z Dębickim pod opieką Orłowskiego po kilku dniach od momentu przybycia do Stanów Zjednoczonych. Później prawdopodobnie udał się na objazd Pensylwanii, 4 czerwca znalazł się w Waszyngtonie, potem ponownie podróżował po Pensylwanii, by znaleźć się

²⁹ List do Wojciecha Morawskiego z dn. 18 VII 1919, KOR, s. 355.

³⁰ L. Orłowski, *op. cit.*, s. 22.

³¹ Zob. miejsce nadania listu do Franciszka Eustachego Fronczaka z pierwszej połowy lipca 1919, KOR, s. 71.

³² Zob. list do Francka Louisa Schoella z dn. 14 VIII 1919 i objaśnienia B. Koc, KOR, s. 518–519.

³³ List do Wojciecha Morawskiego z dn. 14 VIII 1919, KOR, s. 357.

³⁴ W obozie ćwiczebnym w miejscowości Niagara-on-the-Lake funkcjonowała w latach 1917–1919 Szkoła Piechoty Armii Polskiej, przygotowująca rekrutów do walki na froncie. Ponad dwadzieścia tysięcy spośród nich „odjechało do Francji”. Zob. *Czyn zbrojny wychodźstwa polskiego w Ameryce. Zbiór dokumentów i materiałów historycznych*, oprac. Z. B. Kurnoś, J. Praga, Warszawa 2001, s. 380–381.

³⁵ Z. Dębicki, *Reymont w Ameryce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, s. 34–36.

w Nowym Jorku, a następnie zatrzymać się na dwa tygodnie w Chicago. Z początkiem lipca wraz z Dębickim wrócił do Nowego Jorku, by odpocząć „przed wyjazdem do Europy”³⁶. Spotykał się wówczas autor *Chłopów* m.in. z zaprzyjaźnionym amerykańskim pisarzem Ruppertem Hughesem, wydawcą *Komediantki* Georgem Putnamem, z malarzem Władysławem Teodorem Bendą³⁷ oraz pertraktował z późniejszym wydawcą *Chłopów* i *Ziemi obiecanej*, Alfredem Knopfm³⁸.

Polonia

Reymontowska wizja Ameryki miała uzyskać swój wyraz przede wszystkim w zamierzonej powieści o roboczym tytule *Na cudzej ziemi* (bądź *Ameryka*)³⁹. Na pierwszym planie tej wizji znajdowały się sprawy amerykańskiej polonii, dopiero na drugim obraz Nowego Świata, nowej cywilizacji.

Niestety, z powodu słabego zdrowia Reymonta nie doszło do powstania tejże powieści. Pozostały materiały w rękopisach, reportaże drukowane w „Kurierze Warszawskim” (1935) pod zbiorczym tytułem *Notatki z podróży* (z nadtytułem od redakcji: Reymont w Ameryce) i trzy nowele z lat 1921–1922: *Powrót*, *Księżniczka*, *Spowiedź*. Teksty te, oprócz notatek przechowywanych w Ossolineum i Bibliotece Narodowej, należy zaliczyć do wypowiedzi literackich. Wypada tu szczególnie się upomnieć o takie potraktowanie reportaży, zupełnie zapomnianych, identyfikowanych błędnie z luźnymi zapiskami pozostającymi w rękopisie BN⁴⁰. Noszą one wyraźne ślady obróbki artystycznej, a przede wszystkim nie są tożsame z tym, co Reymont spisywał na bieżąco w czasie podróży⁴¹. Najprawdopodobniej są to przepracowane

³⁶ L. Orłowski, *op. cit.*, s. 24.

³⁷ Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 35, 38. Władysław Teodor Benda był synem przyrodniego brata Heleny Modrzejewskiej, Szymona Bendy. Studiował malarstwo w Krakowie i w Wiedniu. Uzyskał spory rozgłos w Stanach Zjednoczonych jako ilustrator czasopism i twórca masek teatralnych. Był zaangażowany w organizację ochotniczych oddziałów polsko-amerykańskich w okresie pierwszej wojny światowej (zob. D. Płygawko, *Polonia Devastata. Polonia i Amerykanie z pomocą dla Polski (1914–1918)*, Poznań 2003, s. 93).

³⁸ J. R. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 207–208.

³⁹ Te dwie wersje tytułu przywołuje B. Utkowska (*op. cit.*). Druga wersja wydaje się mało prawdopodobna; słowo Ameryka – podkreślane w notatkach z lat 1919–1924 – jest raczej hasłem wywoławczym dla gromadzonych materiałów do powieści.

⁴⁰ Zob. B. Utkowska, *op. cit.*, s. 354.

⁴¹ W notatkach przechowywanych w Bibliotece Narodowej (III 7598, k. 7–10) dominują brulionowe, niespójne sformułowania w postaci równoważników zdań; spisywane na gorąco, w czasie wolnym od licznych innych czynności. Natomiast w reportażach znajdziemy rozbudowane metafory, zaskakujące puentowanie, wyszukane słownictwo. Wyraźne są zatem ślady obróbki warsztatowej. Porównanie objętości tych tekstów dodatkowo potwierdza przyjętą tezę.

notatki, przewidziane do druku w „Tygodniku Ilustrowanym” na początku 1920 r. (do druku wówczas nie doszło)⁴². Zagadnienie związków powyższych tekstów literackich z planowaną powieścią zostało omówione przez Barbarę Kocównę w artykule *Amerykańska powieść Reymonta*⁴³ oraz Beatę Utkowską w rozdz. VIII (*Na obcej ziemi*) jej monografii poświęconej krótkim formom epickim Reymonta⁴⁴.

Obraz Polonii, zawarty w brulionowych notatkach do „amerykańskiej” powieści, we wspomnianych wcześniej nowelach i reportażach, przedstawia przede wszystkim problematykę socjalno-bytową, obyczajową i społeczną. Pisarz zamierzał:

Dać przekrój zróżnicowanego społeczeństwa polskiego. Dać dzień zwykły po fabrykach, sklepach, szkołach, w domach⁴⁵.

Miało to być zatem panoramiczne opisanie wchodzenia wychodźców (głównie chłopskiego pochodzenia) w nowe środowiska i role społeczne oraz ich życia codziennego w osadach górniczych, wielkich miastach i na farmach. Interesują pisarza „sprawy Polaków zarobkowe, utrzymanie się przy życiu, pomoc rodzinie w kraju [...], konkurencja między sobą”, problemy szkolne i kościelne⁴⁶, związki i stowarzyszenia, „ruch polityczny ludu”⁴⁷.

Polscy emigranci występują w różnorodnych rolach. W opowiadaniu *Powrót* Michał jest górnikiem pragnącym zarobić ciężką pracą na lepsze życie w kraju, nawet za cenę utraty zdrowia i życia, jego teść Walczak – pośrednikiem w handlu nieruchomościami i meblami, córka teścia Besie – dziewczyną, której imponują bogaci kawalerowie, obdarzający ją prezentami („Chcą się ze mną zabawić, to niech wydają dużo pieniędzy”)⁴⁸. Żona Michała decyduje się na wyjazd do kraju pod wpływem jego sielankowych opowieści, przypominających Barykowe historie o szklanych domach z *Przedwiośnia*. Wszystkich ich łączy chłopskie marzenie o bogactwie, pogoń za wartościami materialnymi. Dotyczy to również patriotów; bo przecież nie tylko wspomnianego Michała łożącego na budowę szkół i kościołów, ale też bohatera *Na cudzej ziemi*, Mateusza Gołębia,

⁴² Zob. listy do Adama Grzymały-Siedleckiego z dn. 22 VII, 3 XII i 7 XII 1919 r., KOR, s. 538–539. Mowa tu o ewentualnym tytule: *Z Ameryki*, o cykliczności – miałyby to być „listy z Ameryki” – oraz o pracy nad nimi w grudniu 1919 („[...] jestem zajęty wrażeniami z Ameryki, których początek na kilka N° chcę Wam posłać jeszcze przed Świątami”).

⁴³ B. Kocówna, *Amerykańska powieść Reymonta*, [w:] *Reymont. Z dziejów recepcji i twórczości*, s. 275–288.

⁴⁴ B. Utkowska, *op. cit.*, s. 352–376.

⁴⁵ BN, k. 32.

⁴⁶ *Ibidem*, k. 31.

⁴⁷ *Ibidem*, k. 8.

⁴⁸ Wł. St. Reymont, *Powrót*, [w:] *idem, Krosnowa i świat. Nowele*, przedm. A. Grzymała-Siedlecki, Warszawa 1928, s. 322. Dalsze przytoczenia z tego tekstu oznaczam skrótem **POW**.

który udając się do „Eveston – dzielnicy bogaczy [...] jedzie Fordem, ale marzy o Cadillacu – automobilu prawdziwym”⁴⁹.

W reportażach wspomina się o polskich sklepikarzach, właścicielach restauracji i aptek w Chicago, chłopach i franciszkańskich zakonnikach z osady Pułaski⁵⁰. Więcej miejsca zajmują opisy źle płatnej pracy robotników w wielkiej rzeźni zwierząt w Stockyardach, gdzie zatrudnieni są nie tylko mężczyźni: „Przy pakowniach tysiące polskich dziewcząt i kobiet. Jasne twarze, dobre oczy i znużenie na twarzach – widać przepracowane – robią na akord”⁵¹. W opowiadaniu *Księżniczka* nędzną i brudną polską dzielnicę zamieszkują, obok działaczy socjalistycznych, robotnicy rozmaitego autoramentu: pracownicy fabryk, groserni⁵², mydlarni, drukarni. Jeden z nich uskarża się na niskie zarobki, twierdząc, że wystarczają tylko na to, by można było raz w tygodniu się upić⁵³. Nierzadko proletariat ma do czynienia z różnego rodzaju nieuczciwością: agentów handlowych i pośredników, adwokatów, agitatorów partyjnych, a nawet księży.

W powieściowych notatkach zarysowany został problem amerykanizacji najmłodszego pokolenia. Niektórzy jego przedstawiciele stają się – jak syn Mateusza – „szowinistycznymi Amerykanami”, drwią z „dzikiej, barbarzyńskiej Polski”⁵⁴, „plują na Polskę”, wyrzekają się dla kariery katolicyzmu⁵⁵ i języka ojczystego, dążą do sukcesów zawodowych bądź korzyści materialnych za wszelką cenę. Pisarz zauważa degrengoladę młodych Polaków: prostytutkę dziewcząt, złodziejstwo wśród chłopców – ich kontakty z sądami dla nieletnich⁵⁶. Odrębną kwestią (obok patologii społecznych) jest zanieczyszczanie języka polskiego gwarowymi słowami amerykańskimi, które wprowadza pisarz do swoich opowiadań.

Ciekawią też Reymonta stosunki Polaków z innymi nacjami. W nowelach zarysowana została głównie kwestia „walki o dusze” z Ajryszami (irlandzkimi księżmi), jak np. w *Spowiedzi*. W notatkach do powieści amerykańskiej pojawia się jeszcze problem niedobrych kontaktów z Niemcami, Rosjanami i Żydami, brak tolerancji dla Murzynów⁵⁷. Los Polaków jako mniejszości narodowej rysuje się też niezbyt korzystnie w świetle noweli *Powrót*: „W Ameryce tylko dobrze żydom i Ajryszom, a może i Niemcom”⁵⁸.

⁴⁹ BN, k. 23.

⁵⁰ Reymont o Ameryce, „Kurier Warszawski” 1935, nr 353, s. 19.

⁵¹ Reymont o Ameryce, „Kurier Warszawski” 1936, nr 5.

⁵² Tj. sklep spożywczy od ang. *grocery, grocer's (shop)*.

⁵³ Wł. St. Reymont, *Księżniczka*, [w:] i d e m, *Pisma*, t. 20, *Nowele*, t. 6, przedm. Z. Szwejkowskiego, oprac. A. Bar, Warszawa 1951, s. 203. Następne cytaty z opowiadania oznaczam skrótem KS.

⁵⁴ BN, k. 36.

⁵⁵ *Ibidem*, k. 52.

⁵⁶ *Ibidem*, k. 55.

⁵⁷ *Ibidem*, k. 30.

⁵⁸ POW, s. 324.

W publikacjach prasowych pisarz zajmuje się przede wszystkim konfliktami na tle religijnym, wiążącymi się z zagrożeniem tożsamości kulturowej i etnicznej Polaków. Chodzi o antypolską politykę wyznaniową, prowadzoną przez hierarchów kościoła katolickiego w Stanach Zjednoczonych, głównie biskupów pochodzenia irlandzkiego i niemieckiego. Dążą oni do przyłączania „nadwyżki dusz polskich” z rozległych geograficznie i niezwykle liczebnych parafii polskich do parafii niemieckich bądź irlandzkich oraz do przejmowania ich majątku. Autor *Chłopów* wyraża też zdecydowany protest przeciw zakazom śpiewania w kościele polskich pieśni religijnych: *Serdeczna Matko* i *Boże, coś Polskę*. Nazywa to „pruskim wynaradawianiem” i sprzeciwia się poniżaniu Polaków, co może prowadzić do tak niebezpiecznych skutków, jak tworzenie się kościołów niezależnych oraz rozprzestrzenianie się anarchizmu i socjalizmu⁵⁹. Nie zgadza się z prześladowaniem kleru polskiego, z odsuwaniem go od wyższych studiów uniwersyteckich oraz nominacji biskupich, o co się szczególnie upomina. Wspomina o olbrzymiej liczbie uczniów polskich szkół parafialnych w Stanach Zjednoczonych (ponad 200 tysięcy) finansowanych przez polonię i o próbach wprowadzenia w tych szkołach kazań i nauki katechizmu w języku angielskim. Tu również zwraca uwagę na niewłaściwe zachowanie delegatury papieskiej w Waszyngtonie⁶⁰.

Konflikt z irlandzkim księdzem, który przejmuje polską parafię wraz z jej majątkiem (kościołem i domem sióstr zakonnych) oraz przyczynia się do wynarodowiania polskich dzieci, stał się osnową fabuły opowiadania *Spowiedź*. Bohater, pozbawiony możliwości wypowiadania się w ojczystym języku z zachowaniem tajemnicy spowiedzi, nazywa wprost swoim wrogiem księdza-„Aj-rysza”⁶¹.

Innym zjawiskiem konfliktowym, dostrzeganym przez Reymonta, jest rywalizacja między duchowieństwem i socjalistami o wpływy wśród najuboższej ludności. Obydwie strony posługują się propagandą opartą na populistycznych hasłach poprawy sytuacji proletariatu, zabiegają o wsparcie finansowe. Po obydwu stronach trafiają się ludzie nieuczciwi. W sposób tendencyjny pisarz, ze względu na swoją antygermańską postawę⁶², ukazuje przede wszystkim w negatywnym świetle działaczy partyjnych (mających zazwyczaj za sobą niezbyt „czystą” moralnie przeszłość), którzy też „kolektują”, ale nie dla potrzeb Kościoła i narodu; jego zdaniem, są na służbie niemieckiej. I pośród księży trafiają się z rzadka nieudacznicy i nieuczciwcy, którzy defraudują ofiary wiernych. O rodakach za oceanem formułuje zatem Reymont również krytyczne

⁵⁹ Wł. St. Reymont, *Amerykanizacja ludu polskiego przez wyższą hierarchię kościelną w Ameryce*, „Gazeta Warszawska” 1919, nr 350, s. 4–5.

⁶⁰ „Gazeta Warszawska” 1919, nr 351, s. 7.

⁶¹ Wł. St. Reymont, *Spowiedź*, [w:] *Krosnowa i świat. Nowele*, przedm. A. Grzymała-Siedlecki, Warszawa 1928, s. 330.

⁶² Znaną chociażby z jego wojennego tomu opowiadań *Za frontem* (Warszawa 1919).

opinie. Inteligenci są najczęściej utożsamiani z socjalistami, a ci z kolei ze złodziejami lub pijakami, oszukującymi chłopów.

O ludziach sukcesu, pochodzących z Polski, pisarz w notatkach do powieści tylko wzmiankuje. Zauważa pierwszych przedsiębiorców, nazywanych tu kontraktorami⁶³. Natomiast szerzej wypowiada się o ich znaczeniu dla przyszłości narodu w wywiadzie opublikowanym w „Kurierze Poznańskim”, a później przedrukowanym w innych pismach („Głos Narodu”, „Kurier Warszawski”). Mowa tu o wzroście rangi naszego uchodźstwa w Stanach Zjednoczonych, które rośnie w siłę w hierarchii społecznej i polityce:

Dotychczas byli Polacy silni ilością; a jest ich 400 000 w samym Chicago, 100 000 w Detroit itd. Dziś poczynają być silni jakością. Powstaje inteligencja polska, mnożą się adwokaci, inżynierowie, doktorzy, kupcy. W kongresie amerykańskim zasiada Polak, p. Kleczka z Milwaukee, który w 5 roku życia sprzedawał gazety, a dziś należy do elity tego kraju⁶⁴.

Pisarz ma też na uwadze kwestię reemigracji, która jest postrzegana przez niego jako panaceum na trudności gospodarcze odradzającej się Rzeczpospolitej. Potencjał finansowy polonusów staje się w tym przypadku niebagatelnym argumentem przemawiającym za poważnym potraktowaniem owego zjawiska socjologicznego przez władze państwowe:

Ani nam się nawet nie śniło, jakie pieniądze zebrała ta stara chłopska i robotnicza bracia nasza w Ameryce. Oto okragły miliard dolarów, czyli przeszło 30 miliardów marek! Łatwo sobie wyobrazić, co znaczy dla naszego zbiedzonego kraju ten ogromny kapitał, zwłaszcza w tegich i obrotnych dłoniach. Toteż powinien rząd polski co rychło zakrzętać się koło przyspieszenia reemigracji polskiej z Ameryki. Sprawa ta nie cierpi zwłoki...⁶⁵

Będąc zwolennikiem powrotu wychodźców amerykańskich do kraju, Reymont porusza tę sporną kwestię również w tekstach literackich. Patrioci, ukazani w pozytywnym świetle, chcą budować dobro ojczyzny, np. brat Michała, Frank (*Spowiedź*), podejmuje naukę na kursach handlowych i planuje po ich ukończeniu powrót do kraju: „Pojedziemy całą kupą Palatinców i weźmiemy się do businessów i do robienia porządków. Polska musi być bogata, wielka i sławna”. Wspomina przy tym o zabraniu ze sobą zaoszczędzonych trzech tysięcy dolarów⁶⁶. W wypowiedzi bohatera literackiego odnajdujemy argumenty podobne do tych, które występowały w cytowanym wywiadzie, stąd też zdecydowanie negatywne przedstawienie przeciwników powrotu. Socjalista Wrzosek i stary Walczak, ukazani jako antypatrioci, uważają, że w ojczyźnie wciąż panują

⁶³ BN, k. 31, 43.

⁶⁴ Reymont o Polakach amerykańskich, „Kurier Warszawski” 1919, nr 290 (z dn. 20 października).

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ POW, s. 309.

stosunki feudalne i chłop nadal jest poniżany przez dziedziców oraz kler („tam i pieniądz niewiele znaczy”). Miejscowy proboszcz też odmawia wyjazdu do ojczyzny, stawiając na pierwszym miejscu potrzeby miejscowego kościoła i przytacza swoje argumenty:

Kościół potrzebuje restauracji, są jeszcze długi za postawienie szkoły, i któż je zapłaci? Przecież to wszystko za polskie pieniądze, i skoro naszych braknie, zabiorą ją jak swoją Ajrysze. Nie odmawiam, ale później, jak w Polsce skończy się wojna i ustalą się porządki. Teraz tam bieda, mało to im posyłamy?⁶⁷

Często zdarzało się w pierwszych dekadach XX w., że instytucje polsko-amerykańskie dokonywały świadomej selekcji wartości i spraw, kierując się celami lokalnymi, „miejscowa działalność i miejscowe zainteresowania dominują nad działalnością i zainteresowaniami związanymi z Polską”⁶⁸.

Jednostronnie, w cokolwiek tendencyjny sposób potraktowana została przez autora *Komediantki* sprawa udziału amerykańskich emigrantów w ochotniczych oddziałach, udających się do Europy, aby walczyć z Niemcami. „Dobrowolna ofiara krwi” w tym przypadku została uznana za wyznacznik patriotyzmu, funkcjonuje też jako powód podziałów i sporów między bohaterami opowiadania *Księżniczka*. Reymont odnosi się do tego zagadnienia również w reportażu *Wśród polskich mogił* oraz w cytowanym wcześniej wywiadzie, gdzie przytacza pewne wyliczenia statystyczne⁶⁹ i sugeruje olbrzymią wagę wojennego czynu dla podniesienia znaczenia Polski i Polaków w Stanach Zjednoczonych⁷⁰.

Za ważną dla zachowania tożsamości narodowej i kulturowej emigrantów kwestię uznaje pisarz trwanie przy katolickiej wierze przodków. Przykłady takiej postawy znajdziemy we wszystkich trzech „opowiadaniach amerykańskich” oraz notatkach do powieści, co potwierdza wielce znamieny zapis:

Lud nie zna góry polskiej, nie zna historii, nie zna literatury, a pomimo tego jest polski. Czuje się blisko kościoła, a kościół jest powszechny dla wszystkich⁷¹.

W reportażu *Polacy w Chicago* opis procesji Bożego Ciała został opatrzony komentarzem mocno waloryzującym Polonię:

⁶⁷ POW, s. 320.

⁶⁸ W. I. Tomas, F. Znaniński, *Organizacja i dezorganizacja w Ameryce*, [w:] *Chłop polski w Europie i Ameryce*, t. 5, przeł. A. Bartkiewicz, Warszawa 1976, s. 10–12.

⁶⁹ Autor wymienia liczbę 12 tysięcy ochotników pochodzących z amerykańskich organizacji sokolskich. Źródła historyczne podają ponad trzy razy większą liczbę ogólną rekrutów we wszystkich ośrodkach rekrutacyjnych w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie w latach 1917–1919: 38 018. Za: *Czyn zbrojny wychodźstwa polskiego w Ameryce*, s. 380.

⁷⁰ *Reymont o Polakach amerykańskich*.

⁷¹ BN, k. 38.

Wiemi krajowi, ofiarni, prawdziwi Polacy. Na wszystko starczy im sił i grosza. Dają go ojczyźnie, która ich przecież wypędziła głodnych, nędznych i ciemnych. Cudowni ludzie! Prosty człowiek, robotnik, spracowany nadludzką pracą, zgnębiony przez los, ludzi, ciemnotę, ot, łachman ludzki – A naraz ten łachman wyjmuje z pod łat i dziur gorejącą Hostię Polski. Chowat ją głęboko w siebie, niby sakrament, chował ją na tę godzinę⁷².

Patriotyczne zachowania rodaków na obczyźnie Reymont zauważał na każdym kroku w czasie pobytu w Ameryce⁷³. Wielokrotnie też zwracał na nie uwagę i mówił o nich, co poświadczają wspomnienia Zdzisława Dębickiego („ciągnęło go do polskich dziur i zaułków” w Chicago, gdzie lubił przesiadywać w kawiarni niejakiego Brzóska)⁷⁴, Leona Orłowskiego⁷⁵ oraz zachowana korespondencja.

Nowy Świat

Ameryka jako wyobrażenie Nowego Świata pociągała Reymonta na długo przed tym, zanim doszło do jego podróży za ocean. Po skonfrontowaniu owego wyobrażenia z rzeczywistością ukształtował się raczej ambiwalentny stosunek autora *Fermentów* do tej nowoczesnej cywilizacji, oscylujący między fascynacją a niechęcią. Był Reymont pod wrażeniem wielkich przestrzeni, potęgi i niesamowitości przyrody, wspaniałej organizacji życia i pracy. Podziwiał energię tamtejszych ludzi, gdy w jednym z listów pisał: „Ameryka z upojeniem śpiewa zwycięski rytm życia!”⁷⁶, a w notatniku zapisywał uwagę o ambitnym seminarzyście, godzącym ciężką pracę przy wydobywaniu węgla z nauką: „wspaniały typ amerykańskiej siły i zapału”⁷⁷. Mentalność amerykańską streszczał w jednym zdaniu: „Orli to lud amerykański”⁷⁸.

Interesowały go usprawnienia techniczne i wynalazki, swoisty rozmach amerykańskiej cywilizacji:

Amerykanie prawdziwi – wysoko ponad morzem – rząd, władza, inteligencja. Wielki przemysł, wielka kultura, wielkie rolnictwo – ideał to do osiągnięcia dla wszystkich być 100% Amerykaninem. Od nich wszystko zależy⁷⁹.

⁷² Wł. St. Reymont, *Notatki z podróży*, [w:] *Reymont o Ameryce*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 353, s. 18.

⁷³ Zob. np. notatkę w materiałach do powieści (BN, k. 18): „Stara zakonnicą, która czuwa nad ludźmi i wciąż opowiada jak to w starym kraju obchodzą święta, jakie tam obyczaje, jakie pieśni, jakie potrawy jadają i nawet jak się gotuje... Chce w nich utrzymać polskość”.

⁷⁴ Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 33–34.

⁷⁵ L. Orłowski, *op. cit.*, s. 30.

⁷⁶ List do Wojciecha Morawskiego z dn. 27 X 1925, KOR, s. 418.

⁷⁷ BN, k. 12.

⁷⁸ BN, k. 64.

⁷⁹ BN, k. 31.

Zwiedzał zatem pisarz olbrzymie zakłady przemysłowe: stalownię w Pittsburghu, fabrykę samochodów i traktorów Forda w Detroit, olbrzymią rzeźnię w Stockyardach. Dostrzegał tam masy ludzkie wdrożone w wielki rytm pracy i działania, a jednocześnie „zmierzch indywidualizmu”, sprowadzanie człowieka do roli trybu w wielkiej maszynierii zindustrializowanego świata. Widział swojego rodzaju „genialność” mechanizacji pracy w rzeźni i fabryce samochodów, ale i złe strony systemu, który z jednej strony nie pozwalał na przepracowanie się robotnika, a z drugiej czynił go „cudownie funkcjonującym automatem”⁸⁰, odczuwając.

Reymont nie potrafił się przystosować do tego „dziwnego świata”, co relacjonował w jednym z listów:

Ameryka dotychczas zdumiewa mnie, ale właśnie i dlatego może czuję się tutaj coraz bardziej obcy. To nie mój rytm życia, a przy tym czuję się nazbyt samotnym duchowo⁸¹.

Nie uszło też uwagi Reymonta zjawisko imigracji. Był on czuły na problemy natury społecznej w państwie wieloetnicznym, Stanach Zjednoczonych. W notatkach do powieści pisał o nietolerancji wobec Murzynów, wspominał o umiejętności robienia fortun przez Niemców i Żydów, politykierstwie Irlandczyków i kryminalnych skłonnościach Włochów, wzmiankował o Rosjanach i Litwinach⁸². W reportażu *Wśród Indian* mówił o dyskryminacji i swoistym niewolnictwie pierwotnych mieszkańców Ameryki (a także egzotycznych przybyszów, np. Japończyków):

Specjalny komisarz Stanów rządzi nimi i opiekuje się. Nie płacą żadnych podatków i niczego też, żadnych praw nie mają. Są jakby w olbrzymim zoologicznym ogrodzie, utrzymywanym kosztem Stanów⁸³.

Pisarz widzi społeczne dysproporcje i nierówności, ukazując „prawdziwych” Amerykanów, czyli białych obywateli Stanów Zjednoczonych zakorzenionych tu jako naród postawiony ponad imigrantami i tubylcami, zajmujący się „businesssem” i żywiący kult dolara. W reportażu *Wizyta w Stockyardach* znajdujemy następujący komentarz:

Polskich robotników pełno. Dużo też murzynów, dużo innych ludzi ras wszystkich przy robocie prócz Amerykanów, ci są panami, ci rządzą, panują i mają lepsze posady⁸⁴.

Podobnie „klasowe różnice i [...] otchłanie dzielące ludzkość” konstatuje socjalistka Anna w *Księżniczce* po wyprawie do dzielnicy zamożnych i wizytacji

⁸⁰ Reymont o Ameryce (*Żniwa u Forda*), „Kurier Warszawski” 1935, nr 353, s. 19.

⁸¹ List do Wojciecha Morawskiego z 27 VI 1919, KOR, s. 350.

⁸² BN, k. 30.

⁸³ Reymont o Ameryce (*Wśród Indian*), „Kurier Warszawski” 1935, nr 353, s. 19.

⁸⁴ Reymont o Ameryce, „Kurier Warszawski” 1936, nr 5.

Michigan Avenue, gdy lekceważenie okazał jej nawet murzyński boy w wykwintnej herbaciarni⁸⁵.

Ambiwalentne, jednakże z reguły negatywne odczucia wznicały w pisarzu też miasta amerykańskie. Nowy Jork nazywał miastem potworem. „Przytłaczał go nie tylko ogrom jego sky-scrapersów, ale w daleko większym jeszcze stopniu przygnębiał go krańcowy materializm i merkantylizm tego miasta”⁸⁶. O Chicago wypowiadał się nieco lepiej, z racji zamieszkiwania tam ogromnej polonii, ale obok polskich kościołów, cudownych parków dostrzegał hałas, brud i fabryki w środku miasta, co składało się w jednowyrazową ocenę: „okropność”⁸⁷. W reportażu z Detroit, gdzie „więcej automobili niż ludzi”, opisywał olbrzymi ruch tramwajów i pociągów, i również wyrażał swoją niechęć do urbanistycznych molochów: „Miasto typowo amerykańskie, rozległe i rozlazłe”⁸⁸. Molochy te budziły w pisarzu nastroje katastroficzne, wieszczyl zagładę owych budowli „przeciw Bogu i naturze”⁸⁹.

Te negatywne odczucia odzwierciedlone zostały również w opowiadaniu *Księżniczka*, gdzie znajdujemy opis Chicago, realia życia wielkomiejskiego zaobserwowane bystrym okiem pisarza: kolej nadziemna, taxi, drapacze chmur, neonowe reklamy na ulicach, mnogość aut. Pojawia się wizja miasta-molocha, to „istna wieża Babel języków, ras, narodów i kolorów skóry”⁹⁰. To ludzkie mrowisko⁹¹. Jednakże i tu można wskazać wspomniane już wcześniej ambiwalencje. Tytułowa bohaterka jest jakby wyrazicielką przekonań pisarza:

Obce to było dla niej miasto, a zarazem tak bliskie i tak fascynujące wielkością i siłą, że sama poczuła się mocniejsza i bardziej pewna siebie. Prostowała się bezwiednie, oczy zaczynały patrzeć z wysoka, na ustach wykwitał uśmiech dumy i wyniosłości. Bez wahania wstąpiła do najmodniejszego Tee Room'u⁹².

Mechanizacja pracy i możliwość ujarzmiania żywiołów, ogrom ruchu i wysoki poziom cywilizacyjny w wymiarze socjalno-bytowym (m.in. majątność obywateli amerykańskich, duża liczba automobili, hoteli) z pewnością budziły w pisarzu również pozytywne odczucia i stanowiły przeciwwagę dla myśli

⁸⁵ KS, s. 184.

⁸⁶ Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 34.

⁸⁷ BN, k. 8.

⁸⁸ *Reymont o Ameryce*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 353, s. 18–19.

⁸⁹ Z. Dębicki, *op. cit.*, s. 94–98.

⁹⁰ KS, s. 140.

⁹¹ Motyw ludzkiego mrowiska występuje tu zresztą nie po raz pierwszy w twórczości Reymonta, obecny jest w *Powrocie*, a wcześniej pojawił się w opisie Londynu zawartym w powieści *Wampir* (zob. M. Kochanowski, *Miasta Reymonta i Witkacego*, [w:] *Inny Reymont*, red. Wł. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 44).

⁹² KS, s. 182.

katastroficznych. Dawały nadzieję w wymiarze globalnym na poprawę jakości współczesnego życia:

A jednak przyznaję się, Ameryka zaważyła na mnie mocno. Wielbicielem jej stać się nie mogę. Za bardzo pogrążon w Europie, ale widzę ją coraz jaśniej i chwilami estymuję! Myślę też, że jeśli europejska buda się zawali, a zawalić się musi, nie ma idei żadnej, to Ameryka może zacząć nową erę białej cywilizacji⁹³.

Stąd też nie dziwi jego myśl o podróży do Kalifornii w celu leczenia, snuta niedługo przed śmiercią⁹⁴.

Reymonta przerażały urbanizacyjne giganty, „żelazobetonowe więzienia”, alienacja człowieka w pracy. Równocześnie miał szacunek dla ewolucji technicznej, wynalazczości, industrializacji służącej poprawie warunków życia. Ameryka jako multikulturowa cywilizacja ludzi sukcesu przyciągała go i odpychała zarazem.

Sławomir Sobieraj

Amerika des Reymont. Emigration und die Neue Welt (Zusammenfassung)

Der Autor versucht verschiedene Zusammenhänge von Władysław Stanisław Reymont und Amerika, sowie seine Kultur vorzustellen, indem er sich auf die so genannten „amerikanische Erzählungen“ (*Powrót, Księżniczka, Spowiedź*), Presseveröffentlichungen und andere Quellen (vor allem Archivalien) stützt. Zuerst spricht man in diesem Artikel über die Reisen des Schriftstellers nach Amerika. Anschließend beschreibt man sein Interesse für die Probleme polnischer Emigration in den Vereinigten Staaten, sowie das ambivalente Verhältnis Reymonts zu der Zivilisation der Neuen Welt.

⁹³ List do Wojciecha Morawskiego z dn. 1 X 1921, KOR, s. 370.

⁹⁴ List do Wojciecha Morawskiego z 27 X 1925, KOR, s. 418.

Łukasz Goss

**„Okno na Barcza”
(o powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Generał Barcz*)**

Generał Barcz Juliusza Kadena-Bandrowskiego to opowieść o dramacie władzy¹. Głównymi bohaterami tej tragedii są współpracownicy generała (pisarz Rasiński i major Pyć, najbliższy doradca), rywale (Krywult i Dąbrowa) oraz bliscy (matka, żona Jadzia i kochanka Hanna Drwęska), scenerią zaś – Polska lat dwudziestych XX w.

Powieść ukazuje porażkę tytułowego bohatera i drogę prowadzącą do jego upadku. Potwierdzeniem klęski jest zakończenie historii, rozpisane jakby na dwie części. W pierwszej Barcz „rozwiązuje problem” Rasińskiego i Hańki (pozbywa się ich ze swego życia) oraz przeprowadza pożegnalną rozmowę z matką. W drugiej, gdy telefon do „Przedmurza” ostatecznie rozwiązał jego nadzieje na szczęście w życiu osobistym, spotyka się z Pyciem i wspólnie wyruszają na festyn do Ermeścina².

W każdej z tych scen narrator wspomina o oknie.

Barcz przez okno przygląda się ruchowi ulicznemu; kalkuluje, jak wielu ze swych dawnych towarzyszy udało mu się pozbyć „ku zadowoleniu wszystkich”; rozmyśla o nieświadomym tłumie, którego zdrowiem i życiem włada. Gdy nie może uwierzyć, że Hanna już do niego nie wróci, wypatruje przez okno czarnych chmur, zawisłych nisko nad drzewami. Kiedy stary kamerdyner Drwęskich

¹ Pierwsze rozdziały *Generała Barcza* ukazały się drukiem w „Kurierze Polskim” 9 IX 1922 r. Wydanie książkowe, w nakładzie 5 200 egzemplarzy, opublikowano 4 IV 1923 r. Zob. także. J. Kaden-Bandrowski, *Generał Barcz*, oprac. M. Sprusiński, Wrocław 1984, BN II 223, s. XLII i n. Różnie odczytywano *Generała Barcza*. Raz jako pamflet: por. M. Sprusiński, *Polityczny świat prozy Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1974; J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. XLIX i n. Innym razem jako polityczną szopkę: por. M. Lubelska, *Sposoby lektury „Generała Barcza”*, Olsztyn 1977. Także nieco bardziej „przewrotnie”: jako „plugawy paszkwil na własne wojsko” czy „erotomanię nie wolną od bezwiednej humorystyki”. Por. M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*, Kraków 1971, s. 142–146.

² Por. J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. 299–422.

wyjaśni: „Jaśnie pani wyjechała...”, Barcz pozamyka wszystkie okna i stanowczym krokiem wyjdzie na miasto³.

Czytelnik pierwszy raz spotyka majora Pycia na schodach, podczas jego rozmowy z Rasińskim. Dyrektor Agencji Pies, „wyświechtany”, „wytarty” i „wyszarzały”, stoi we framudze okna. Gdy Rasiński spotka się z Dąbrową, pułkownik rozmyśla, wyglądając przez okno, o swym „planie prostym, doskonałym”. Kiedy pisarz zjawi się u Barcza, narrator tak przedstawi generała: „wysoka postać, tyłem odwrócona do okna”⁴.

Kaden nieprzypadkowo każdą z ważnych postaci ukazuje, po raz pierwszy, na tle okna. W wielu kluczowych scenach autor nie omieszką poinformować nas o oknach – umieszczonych gdzieś w tle dialogów i wydarzeń – przez które postacie przyglądają się światu⁵. Okno wielokrotnie pojawia się także w zakończeniu scen. Na przykład, gdy Pietrzak załamuje się na wieść o śmierci Jadzi i mdleje w objęciach majora Pycia – ten, po powrocie do swojego biura, otwiera okna:

Biura były już puste. Mijał kręte korytarze i czarne przejścia starego gmachu, niecąc długie echa. Dopiero w biurze odpoczął. Rozwaliwszy się na oberwanym karle, macając swą otorbioną wątrobę, dyszał wygodnie.

Potem otworzył oba okna.

Noc wielkiego ogrodu z szumem wpłynęła do pokoju. [364]⁶

Choć narrator wspomina o oknie prawie pięćdziesiąt razy, o wielkim znaczeniu tego motywu decyduje nie częstotliwość, z jaką się pojawia, lecz funkcja, jaką pełni.

Przede wszystkim organizuje przestrzeń wydarzeń. Stanowi tło dla poczynąń bohaterów. Kaden przywiązuje dużą wagę do opisu tego tła. Chce wyrazić za jego pomocą „coś więcej”. Jak zauważa Barbara Sienkiewicz, drzwi mogą u niego odgrywać ważną rolę:

Ich tymczasowość [tymczasowość miejsc, w których Barcz spędza wolny czas] szczególnie wyraźnie sugeruje obraz holu hotelowego i szklanych, obrotowych drzwi, które tworzą tylko iluzję oddzielenia od świata. Kaden kilkakrotnie wraca do tego samego obrazu. Eksponowane drzwi stają się tu niemal symbolem i do pewnego stopnia uzyskują byt autonomiczny⁷.

Co oznacza zwrot: „byt autonomiczny”? Jak sadzę, to nic innego jak quasi-symbol zawierający w sobie dodatkowe pojęcia i znaczenia. Dla wymowy

³ *Ibidem*, odpowiednio, s. 404, 405, 411, 414, 415.

⁴ *Ibidem*, odpowiednio, s. 10, 26, 49.

⁵ *Ibidem*, odpowiednio, s. 89, 95, 171, 228, 223, 255, 302, 337, 404.

⁶ *Ibidem*, odpowiednio, s. 46, 99, 82, 87, 110, 217, 229, 325, 362, 402.

⁷ B. Sienkiewicz, *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 98.

powieści te nowe odniesienia są kluczowe – dzięki nim autor wskazuje na rzeczy dla niego najważniejsze.

Powyższy cytat pochodzi z artykułu, w którym Sienkiewicz analizuje malarskie fascynacje Bandrowskiego. Badaczka twierdzi, że „Kaden w pełni świadomie buduje obraz na podobieństwo obrazu malarskiego”⁸. Jeśli tak, to w jakiej konwencji malarskiej utrzymany jest *Generał Barcz*? Jak wynika z artykułu Sienkiewicz, na poły ekspresjonistycznej.

Herbert Kühn tak pisze o tym kierunku sztuki:

W przypadku ekspresjonizmu, między tym, co ma być przedstawione, a samym przedmiotem istnieje głęboka przepaść. Przedstawiony przedmiot nie jest prostą projekcją tego, co prezentuje, lecz zaproszeniem do zrozumienia tego, co rzeczywiście przedstawia⁹.

Podobnie jak wspomniane przez Sienkiewicz drzwi, również okno jest dla Kadena bardzo istotnym elementem dzieła – słowem-kluczem. Nie pojawia się tylko po to, aby być „prostą projekcją”, lecz stanowi „zaproszenie do zrozumienia tego”, co autor chce przekazać czytelnikowi. Kaden stosuje więc zabiegi, mające swoje źródło w ekspresjonizmie. Wprowadza elementy pejzażu emblematycznego i metaforyzuje doznania oraz myśli bohaterów. Na przykład, scena w rozdziale czwartym jest w tym kontekście bardzo czytelna. Metafora „mocowania się z cholewami”, w „skosie niemiłosiernej ironii”, ukazuje próby uporania się Barcza ze swym życiem osobistym i politycznym¹⁰. Metafory nie służą jednak psychizacji świata. Raczej zwroty takie, jak: „radość z odzyskanego śmietnika”, „czarne skarby podłości”, „marionetki”, którymi bawi się Pyć, służą wyrażeniu stanowiska autora¹¹.

* * *

Użycie w powieści zwrotu, który funkcjonuje niczym symbol, jest jednym z podstawowych chwytów literackich Kadena – wyznacznikiem intencji autorskich.

Szczególnie ciekawie te intencje autorskie prezentuje scena w rozdziale piątym. Rozgrywa się ona na przyjęciu u hrabiego Bogulickiego. Za kilka dni rozpocznie obrady nowy sejm. Barcz, nim to nastąpi, chce „skończyć z Dąbrową”:

Pod groźbą przeprowadzonego śledztwa w sprawie zamachu usunie Dąbrowę ze stolicy i okleiwszy na państwowym balu „zgodę narodową” – rzuci spiskującego na wschodni front – czerwonego – przeciw czerwonym. [217]

⁸ *Ibidem*, s. 77.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Por. J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. 166.

¹¹ *Ibidem*, s. 46, 99, 82, 87, 110, 217, 229, 325, 362, 402.

Generałowie przeprowadzają więc ważną rozmowę:

Równocześnie składa się, że z prokuratury polowej... – rozdeptał na ścieżce **papierosa**. – Że z prokuratury wpłynęło oskarżenie, które przeczytawszy... Cóż ci mam mówić?!... Schowałem pod sukno. Na razie leży sobie pod tym suknem... I puchnie...¹²

Ten szantaż nie przeraził Dąbrowy:

Kto wie, może bym się ucieszył z tego aresztowania?!...

– Czyś ty zwariował, Dąbrowa?... – W jednej chwili bowiem wszystkie ostrza gry wypadły Barczowi z rąk. – A może tylko, po prostu mówiąc, masz syfilisa i wszystko ci już jedno?... [218]

Dąbrowa nie miał jednak syfilisu. Zgadza się wyjechać na wschodni front, ponieważ nie akceptuje poczynań Barcza:

– Front... Jedyne, bracie, lekarstwo – front... [...]

– Ja to też uważam – skrzyczał Dąbrowa. – Bo gdy się patrzę, jak budujesz... Jak my budujemy – na tej krwi... [...]

– Że teraz sejm... Tłuści starzy za biednych głupich gadać zaczną... [...] – Za biednych głupich... Tak jak ty za mnie myślisz i gadasz w armii... Bo moje czoło za niskie jeszcze prawda?... [...]

– Tobie już wszystko jedno, Barcz, co się myśli... Już nie ty, a inni straszą świat młodością!... Już inni chyłkiem krew tu leją – a ty spokojnie ją mierzysz, jak barszcz chochlą... Inni tu przez śmierć swoją protestują, gdy ty!!...

[...]

– Gdy ty – Dąbrowa skoczył przez trójkąt światła – gdy ty cudzą śmiercią wszystko zgodnie podpisujesz... [219–220]

Jedynym bohaterem, który trafnie charakteryzuje postępowanie Barcza, jest Dąbrowa – świadczy o tym m.in. powyższa scena, w której zwykłą, ludzką miarą ocenia on czyny i słowa generała. Nie potrafi mu się przeciwstawić, zdaje sobie sprawę, że jest na to zbyt słaby, ale odkrywa prawdę o Barczu, który okazuje się nieczuły na krzywdę, bezkompromisowy i cyniczny. Ta scena, w której skonfrontowane zostały dwie postawy: silna i bezwzględna oraz słaba, lecz pełna człowieczeństwa, kończy się rozmową Dąbrowy ze zwykłymi szoferami:

W podlotach tej myśli zdało się Dąbrowie, że może on sam, głosząc rzeczy proste?...

Spoczął na ławeczce, niedaleko światła ulicy, kazał zatrzymać maszynę i usiąść przy sobie szoferom. Dał im po papierosie. Zapalili razem, we trzech, przez kosmate płaty śniegu – od jednej zapalki.

– Coście wy za jedni? – spytał.

– Szoferzy, panie generale.

– Nieprawda! [...]

– Nieprawda – ryknął – bydlę! Ludzie jesteście! [221]

¹² *Ibidem*.

W ten właśnie sposób, ponownie wspominając zwyczajny przedmiot, Kaden nadaje mu nowe, symboliczne znaczenie. Papieros wypalony z szoferami, w odniesieniu do tego, którego zdeptał Barcz, staje się jakby sygnałem wyrażającym ludzki wymiar walki o władzę w *Generale Barczu*. Dąbrowa troszczy się o zwykłego człowieka. Równość, sprawiedliwość – hasła, które mu przyświecają, idee, z którymi się utożsamia, są rzeczywiście obecne w jego życiu.

Dąbrowa surowo ocenia swojego politycznego przeciwnika. Już w jednej z pierwszych scen powieści stwierdzi:

Barcz – to żelazna ręka, to podporządkowanie drugim i siebie potężnej świadomej woli...

Dąbrowa ofukał te pochwały krótkimi przytykami: – Teraz żelazne ręce?! – he he... Całe żelazo świata, panowie, po czterech latach wojny do czego doprowadza?... Do czego doprowadza człowieka żelazo?!... Teraz potrzeba serca – serca... [16]

Pułkownik, później generał, Dąbrowa nie sprawdza się jednak w roli wodza. Nie radzi sobie w politycznej rozgrywce. Wyraźnie ustępuje sprytowi i bezkompromisowości Pycia i Barcza. Świadczy to o tym, że Kaden nie zamierzał wywyższać jednego bohatera kosztem drugiego, akcentować jednej idei, a kompromitować innej. W istocie, ani lewicowe poglądy Dąbrowy, ani prawicowe Barcza nie są w powieści najważniejsze¹³. Dlatego też nie jest ona w pełnym tego słowa znaczeniu powieścią polityczną. Kaden odsłania inny problem, związany z władzą, a sygnalizuje to także w powyższej scenie: konfrontacja Barcza i Dąbrowy rozpoczyna się od informacji, że obaj dowódcy stanęli we framudze okna. Znaczenie tego motywu uwydatnia także inny fragment powieści.

Siódmy rozdział rozpoczyna się dialogiem, który wiele może powiedzieć o osobowości Barcza i Pycia. Major informuje generała o krytycznym stanie zdrowia Jadzi:

– Więc proszę, słucham. – Barcz poprawił się na krześle. – Bo majorze, pan sam posunął rzeczy tak daleko, że moje prywatne sprawy muszą być treścią nieomal że służbowego meldunku...

Pyc przeczekał z oczyma utkwionymi w okno. Dopiero po długiej, dręczącej ciszy zaczął swą relację rzeczową, naukową poniekąd, taką jaką składa przełożonemu szef sztabu o operacji, którą dysponował, która się udała, lecz w której zginął bardzo cenny dowódca liniowy. [322]

Zwraca uwagę brak emocji. Narrator nie informuje o psychicznych stanach bohaterów. Jednak czytelnik domyśla się tych namiętności, które – tłumione – czasami wydobywają się na powierzchnię:

¹³ Dlatego też nie interesuje mnie rozszyfrowywanie powieściowego klucza. Metoda montażu faktu i fikcji, którą posłużył się Kaden do zbudowania swych bohaterów, powoduje, że poszczególne postacie wzorowane są na historycznych odpowiednikach. Jednak sama powieść nie jest zwyczajnym rozliczaniem poszczególnych ideologii, jak np. *Przedwiośnie* Żeromskiego. I dlatego nie ma znaczenia, czy Barcz to rzeczywiście Piłsudski, a Krywult to Józef Dowbór-Muśnicki.

Patrzyli wzajem na siebie – straszliwie znużeni...

Barcz podniósł się z krzesła: – I na cóż się to wszystko przyda panu, majorze?... Ta cała „świętość” mego prywatnego życia?... [322]

W tej scenie nie zabrakło wzmianki o oknie: Pyć informując Barcza o stanie jego żony, wpatruje się w okno. Gdyby ktoś zechciał prześledzić różne konfiguracje, w jakich okno wspomniane jest w książce, to zorientowałby się, że Pyć nigdy, z wyjątkiem powyższej sceny, nie jest ukazywany przodem do okna, nigdy przez okno nie przyglądał się otoczeniu¹⁴. Ta z pozoru nieistotna informacja ma duże znaczenie. Jakże? Wyjaśnię za chwilę.

* * *

Okno to charakterystyczny temat sztuki malarskiej drugiej połowy XVIII w. Otwarte, przez które często wygląda postać ludzka, widziana tyłem, od wnętrza pokoju, wyraża romantyczną nostalgię. Jak wyjaśnia Lorenz Eitner, to próg i bariera, łącznik oraz granica pomiędzy dwoma wrogimi obszarami¹⁵. Cirlot określa okno jako symbol świadomości i rodzaj otworu, który może służyć komunikacji między światem doczesnym i nadprzyrodzonym¹⁶.

Przez okno można obserwować otoczenie, nie angażując się bezpośrednio. Pozostając w zamknięciu, za murem czy ścianą, można podglądać życie po drugiej stronie. Okno daje więc szansę połączenia się z tym, co na zewnątrz – niewykorzystaną jednak i dlatego powodującą tęsknotę i nostalgię.

Uważam, że okna odgrywają w powieści tę symboliczną rolę łącznika między dwiema wykluczającymi się sferami: sferą „gry politycznej” i rzeczywistością zwykłego człowieka.

Pierwszy z tych obszarów, najsilniej w książce obecny, jest całkowicie podporządkowany regułom gry politycznej. Wszelkie enklawy życia osobistego bohaterów są systematycznie zawłaszczane przez interes polityczny. Bohaterowie muszą pozostawić swoje życie osobiste i sprawy rodzinne na marginesie, a w razie potrzeby poświęcić je dla celów politycznych. Najwięcej poświęcić musi Barcz. Dla swego projektu „stalowych ram” rezygnuje z Hańki¹⁷; dla doraźnych celów i politycznych sukcesów „wyzyskać” musi tragedię żony¹⁸.

Drugim obszarem jest sfera niepolityczna. Szarego, zwykłego człowieka, mieszkańca Warszawy, Krakowa, Przemyśla, rzemieślnika, sklepikarza, szofera. Tajemniczego, nieobecnego tłumu – odgłosy jego krzątania i codziennego

¹⁴ *Ibidem*, odpowiednio, s. 10, 398, 343, 344.

¹⁵ Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1969, s. 615.

¹⁶ Por. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 284.

¹⁷ Por. J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. 407–415.

¹⁸ *Ibidem*, s. 322–323.

życia dolatują do bohaterów w postaci dalekiego echa; wpływają do rządowych gabinetów przez otwarte drzwi i uchylone okna¹⁹. I tylko w taki sposób ta sfera funkcjonuje w książce. Niepolityczna przestrzeń dla bohaterów nie jest istotna. Społeczeństwo nie interesuje najważniejszych w państwie.

Problemem zbiorowości zajmuje się na marginesie swego artykułu Sienkiewicz:

Tak zdaje się rozumie masę także Kaden. To rozumienie nie zostało wprowadzone w powieści zwerbalizowane, jest natomiast implikowane: czytelne w sposobach przedstawiania tłumu. Pisarz eksponuje biologiczność jego reakcji; rozbudowuje tropy tłum realizujące. Tu szczególnie wydaje się on bezrozumna, pozbawiona ludzkich reakcji i rysów masą²⁰.

Takie przedstawienie społeczeństwa, najczęściej uzupełnione o figurę *pars pro toto*, która podkreśla skrajną unifikację jednostek w obrębie tłumu, pomaga Kadenowi ukazać, w jaki sposób główni bohaterowie powieści postrzegają zbiorowość – przede wszystkim Barcz:

W oczekiwaniu obiadu przyglądał się ruchowi ulicznemu z tym samym uczuciem, jakie mu często towarzyszyło podczas długich godzin urzędowania... Że się tam za oknami ludzie krzątają, biegają, rzeczy, sienniki, wozy, maszyny, zajdy i sznury ze sobą wloką, a nie wiedzą, iż krok ich, czas, życie, siły i zdrowie policzone jest w tekach mobilizacyjnych... [404–405]

Polska z powieści Kadena zdaje się teatrem, obywatele marionetkami, którymi manipuluje – rządzi – grupa polityków. Barcz, który góruje nad społeczeństwem, przedmiotowo postrzega tłum maszerujący pod jego oknami. Ze zdziwieniem przypatruje się jego nieświadomości – on, tak świadomy i czujny.

Okno jest najczęściej przywoływane w książce jako symbol już nie połączenia tych dwóch sfer, lecz raczej jako znak oddalenia bohaterów powieści, rywali w walce o władzę, od tłumu, którego powinni być reprezentacją. Nie chce w ten sposób Kaden krytykować takich czy innych poglądów politycznych, raczej pokazuje ułomność samego mechanizmu władzy.

Pyc odwrócony tyłem do okna – tak, jak w tej ważnej scenie otwierającej siódmy rozdział. Niby nieistotny szczegół o takim czy innym usytuowaniu bohatera, a jednak ogromnie ważny; w świetle wcześniejszych rozważań – symboliczny. Major przynależy zupełnie do świata władzy. Nawet czas wolny spędza w biurze. Nie ma dla niego innej rzeczywistości. Kaden manifestuje taką konstrukcję swej postaci, prezentując Pycia tyłem do okna. Odwróconego od drewnianej framugi, tak samo, jak odwróconego od zwykłego życia.

¹⁹ *Ibidem*, odpowiednio, s. 292, 398, 405.

²⁰ *Ibidem*, odpowiednio, s. 46, 99, 82, 87, 110, 217, 229, 325, 362, 402.

Powtórzę:

– Więc proszę, słucham. – Barcz poprawił się na krześle. – Bo majorze, pan sam posunął rzeczy tak daleko, że moje prywatne sprawy muszą być treścią nieomal że służbowego meldunku...

Pyć przeczekał z oczyma utkwionymi w okno. Dopiero po długiej, dręczącej ciszy zaczął swą relację rzeczową, naukową poniekąd, taką jaką składa przełożonemu szef sztabu o operacji, którą dysponował, która się udała, lecz w której zginął bardzo cenny dowódca liniowy. [322]

Major – wcielony „żywiol” władzy – przynależy zupełnie do świata politycznego. Ten drugi obszar – zwyczajnego życia – jest mu obcy. Te smutne chwile, gdy musi nawiązać z tym „innym” kontakt, jakoś „przeczeka”...

* * *

Narrator, wspominając o oknie, nie dookreśla ani jego kształtu, ani faktury, ani koloru. Kaden pisze po prostu: „stanęli we framudze okna” albo „Dąbrowa podszedł do okna”, albo „Barcz zapatrzył się w okno”.

Dlatego to słowo czytelnik kojarzy raczej jednoznacznie: z szybą i drewnianym kwadratem lub prostokątem – ramą okienną.

Nowa, odzyskana, niepodległa Polska jest śmietnikiem – jak w uniesieniu konstatuje Rasiński²¹. Aby oczyścić ten „śmietnik” i uformować kraj na nowo, Barcz musi pewnie kroczyć „wielką drogą”: bezkompromisowo wprowadzać w życie swoje plany. Kształtować Polskę chce przy pomocy swych „chirurgicznych, prostych ram”²².

Wszystkie rozmowy z oficerami utwierdziły Barcza w przekonaniu, że nic się tu nie zmieniło przez cały ten czas. Powstanie – entuzjazm – spisek... Przebrnąwszy stępy krwawego entuzjazmu od Petersburga do Podwołoczysk, marzył właśnie o czym innym... O gładkich, pełnych chirurgicznej prostoty ramach... Twarz mu się zsiadła w martwym uśmiechu. – No, a zresztą, co słysząc, Rasiński?... [50]

Istnieje związek pomiędzy tymi stalowymi ramami, a framugą – ramą okna.

Zwraca uwagę nie tylko pokrewieństwo semantyczne. Zwroty te spełniają funkcje wzajemnie zależne. I tak, jak rama jest częścią okna, tak i te dwa symbole dookreślają się.

Rama symbolizuje granicę, zamknięcie, odizolowanie pewnego obszaru, ale także twarde, niezbywalne reguły, poza które niepodobna wykroczyć. W powieści jest bezpośrednio odnoszona do modelu świata, który Barcz chce wcielić w życie:

Prawność ta, równymi iskrami rozsiana, zda się, po widoku całym, i na śniegach, i chyba w sercu samym, układała wszystkie sprawy w potężny, zimny ład... gładko – wybory, sejm, nowy gabinet, pobór świeżych roczników... Nacisk na front – wygrana wojna... Wtedy – szkoły wojskowe od góry do dołu, silny aparat wewnętrzny – kucie mocnych, gładkich, platynowych ram... [186]

²¹ *Ibidem*, s. 46.

²² *Ibidem*.

Polska uformowana przez gładkie, pełne chirurgicznej prostoty ramy – to największe marzenie Barcza, to cel, ku któremu dąży nieustraszenie, mimo przeciwności, gotów na największe poświęcenia. Od pierwszej sceny, gdy czytelnik poznaje generała, po epizod ostatni – wszystkie decyzje i wybory podporządkowane są temu ideałowi. Oto wielka droga, którą podąża.

Jednak na drodze tej czyni pewne ustępstwa:

Barcz postanowił ustąpić, coś tam zatwierdzić, podpisać, pewien, że gładkie chirurgiczne ramy zniosą tę jedną plamkę z łatwością... [69]

W ten sposób narrator komentuje pierwszą sytuację, w której Barcz narusza swój ideał. Od tego momentu dążenie ku niemu wymagać będzie coraz bardziej bezkompromisowych działań, coraz więcej poświęceń. Chirurgiczna rama stanie się, tak jak i okno, znakiem tych trudnych wyborów. Gdy zrezygnuje z Hanki, znajdzie Barcz pocieszenie w swej *idée fixe*:

Barcz zrazu chwycił tylko znużone szelesty liści. Lecz niebawem cisza szemrząca urosła do tak dźwięcznych rozmiarów... Jak gdyby z samej duszy tężyły się w noc czarną ramy proste, aż niepochwytne, tak gładkie... Ich sztywna oschłość zaprowadziła stanowczy ład w spojrzeniu generała. [412]

Ramy stalowe są także znakiem rozpoznawczym silnego państwa, którego niezachwiany porządek Barcz chce rozciągnąć na całą niepodległą Polskę.

Ten ideał, przez który Barcz przygląda się światu jest jakby pryzmatem. Decyduje nie tylko o wyborach życiowych, lecz wpływa także na percepcję rzeczywistości. Świat widziany oczami generała jest zamknięty w ramach, ograniczony w taki sam sposób, jak krajobraz oglądany przez okno. Ramy stalowe i ramy okienne wspólnie określają więc sytuację egzystencjalną głównych bohaterów powieści. Jeśli przynależą oni do zamkniętej sfery politycznej, to podporządkować muszą się jej twardym regułom. Ramy tną ich „jak każdego innego”:

A dlaczego – ciągnął dalej, gdy odbyli wspólnie krótką chwilę żałoby – dlaczego ja się nie buntuję?... bo jestem – w ramach!!... Te ostre twarde ramy tną mnie jak każdego innego... [403]

* * *

Barcz w jednej z ostatnich scen powieści, gdy wspólnie z Pyciem przyjeżdża na festyn do Erneścina, wypowiada znamienne słowa:

– Tak, za godny się staje – westchnął Barcz – za godny... To straszne może być czasami, wie pan?... To tak, majorze, jakby ktoś chciał ująć coś w ramy z platyny, a mógł tylko takimi tykami sosnowymi grodzić...

Wie pan? Ja jestem teraz tak godny... – Generał ściągnął brwi. – Tak godny, do tego stopnia już godny, że zostałem zupełnie sam... [420]

Jest to najważniejszy moment historii generała Barcza, w którym sygnalizowane przeze mnie problemy splatają się w jedno i wskazują podstawowe zagadnienie, którego analizę przeprowadził Kaden na kartach powieści²³.

To w Erneścinie, w tej małomiasteczkowej scenerii, władza spotyka się z ludem. To tutaj następuje jedyne zetknięcie dwóch obcych sfer. Jest to jednak spotkanie rozczarowujące. Okazuje się, że tych dwóch obszarów nie sposób pogodzić. Nie istnieje możliwość płynnego przejścia między nimi.

Barcz, ograniczony dotąd sztywnymi ramami politycznej rozgrywki, nie jest w stanie wyzbyć się wewnętrznych ograniczeń i prozaicznie, najzwyczajniej, cieszyć się, świętować, napić się piwa, odetchnąć pełną piersią wiosennym powietrzem. Obserwowanie rzeczywistości przez okno – pośrednio – o tak, z tym nie miał Barcz problemów. Jednak z trudem przychodzi mu zetknięcie się ze światem bezpośrednio.

Dotychczas przedstawiciele świata władzy i zwyczajni obywatele mogli się kontaktować jedynie dzięki uchylonym oknom i otwartym drzwiom. Teraz, gdy gra polityczna jest już zakończona, bohaterowie próbują zrezygnować z tych ról, które musieli odgrywać. Nie jest to jednak możliwe, nie sposób być już częścią tłumu.

Barcz jest więźniem świata polityki²⁴. Tak jak Pyć, „sama dusza władzy”, nie będzie mógł już nigdy wydostać się z tego zamknięcia²⁵. Uczestniczyć w rzeczywistości inaczej, niż obserwując przez okno życie zwykłych ludzi. Zaś sztywne ramy, które narzucił sobie i innym w politycznej rozgrywce, ograniczają go także i w Erneścinie. Co więcej, ideał, ku któremu dążył, okazał się nieosiągalny. Ofiary i wyrzeczenia, które należało ponieść, zostały zdeprecjonowane. Kaden podważa więc sens dokonywania takich wyborów – jeśli w rozrachunku przynoszą nie zysk, ale stratę.

Uważam, że *Generał Barcz* jest w istocie głosem sprzeciwu wobec krzywdzenia jednostki w imię „wyższych celów”. Nie chodzi tu jednak tylko o krzywdzenie obywateli przez tych, którzy nimi rządzą. Krzywda wyrządzona Rasińskiemu, którego „sumieniem, duszą” grano w „kostki”, nie jest jedyną²⁶. Zakończenie powieści, gdy Barcz nie może wśród tłumu być zwykłym człowiekiem i tak jak zwykły człowiek cieszyć się z małych przyjemności, dobitnie świadczy o jego osamotnieniu. A na najważniejsze pytanie: po co popełniono te wszystkie

²³ Nie zgadzam się z Barbarą Sienkiewicz, która twierdzi, iż w powieści nie ma jednoznacznego rozwiązania. Por. B. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 108.

²⁴ Dąbrowa, choć przegrany – musiał uznać wyższość Barcza i Pycia – nie jest tak tragiczną postacią, ma swój dom rodzinny, żonę, dzieci. Zawsze może do nich wrócić. Wyrwać się ze sfery politycznej i uczestniczyć w prawdziwym życiu.

²⁵ „Szara, małą przewrotną” „samą duszą władzy” określa Pycia generał Barcz. Por. J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. 261. Jako pierwszy ważność tej postaci dostrzegł J. N. Miller, *Zaraza w Grenadzie*, Warszawa 1926, s. 183 i n. Pyć przynależy w zupełności do świata władzy. Nawet czas wolny spędza w biurze. Nie ma dla niego innej rzeczywistości. Por. J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. 416.

²⁶ Por. J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. 400–404.

zbrodnie, po co tak wiele poświęcono, Pyć odpowiada w sposób paradoksalny: aby kiedyś nie było trzeba tego robić:

Żeby można, nawet mimo gwiazdek ministerialnych i wszystkich orderów i wstęg, z miłym ułatwieniem szczeroci iść sobie gładko do ludzi... [422]

Oto więc paradoks będący osnową tej książki: władza, która staje się nieludzka, niemoralna – władza, w imię której Barcz wprowadza w świecie odgórny ład, niszcząc wszystkich, którzy do niego nie pasują, a wreszcie krzywdząc i siebie – ta właśnie władza dąży do tego, aby stać się ludzką, pomocną i niedwuznaczną moralnie. A wszystko to drogą małych ułatwień, którymi naprawiać miałyby świat i przypodobać się ludziom²⁷.

Kaden w powieści staje się rzecznikiem indywidualizmu i obrońcą jednostki²⁸. Każdej, bo okazuje się, że ofiarą staje się każdy, każdego rani bezlitosny mechanizm władzy: i Jadzię, i matkę Barcza, i Hankę, i Rasińskiego. Paradoksalnie, ofiarą jest i sam Barcz. Jego klęska nie jest jednak spowodowana „tryumfem politycznym”, „który nie dokonał się w imię dobitnie uświadomionych praw jednostki, w imię społeczne, którego nie może zastąpić slogan małych wynalazków i małych ułatwień”²⁹. Jego porażką jest już samo uczestnictwo w systemie władzy. Nie można być częścią takiego mechanizmu i nie ponosić przy tym ofiar, które i tak nie przybliżają ideału. Przeciwnie, kompromitują go raczej.

Symbolika okna i ramy okiennej odgrywa więc w *Generale Barczu* bardzo ważną rolę: ukazuje samotność bohaterów, wchłoniętych przez „szary żywioł” władzy; bezzasadność poświęceń i ofiar; nieosiągalność ideału.

Łukasz Goss

**“The look upon Barcz”
(about novel by Julian Kaden-Bandrowski *Generał Barcz*)**

Generał Barcz by Kaden-Bandrowski deals with the drama of power. The title character experiences a painful failure when the sacrifices he has made eventually turn out to bring him nothing but solitude. Barcz becomes a prisoner of politics. His everyday existence is limited to observing common people and their ordinary lives.

Observing them through the window. In my article I am trying to show that Kaden used the motif of the window and the window frame and did it frequently and purposefully. When we take into accounts these symbols Kaden’s book appears to be not only a sophisticated political novel but a tragedy with a universal meaning.

²⁷ *Ibidem*, s. 421 i n.

²⁸ Por. M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski...*, s. 173.

²⁹ Nie zgadzam się z interpretacją zakończenia powieści sformułowaną, w taki właśnie sposób, przez Sprusińskiego. Por. *ibidem*, s. 176–177.

Justyna Gabara

**„Atramentowy bój o *Pana Tadeusza*”¹
Polemika wokół wystąpienia Jana Nepomucena Millera**

Pan Tadeusz. Arcydzieło literatury. Niedościgniony wzór nowożytnej epopei. Synonim patriotyzmu. Kwintesencja polskości. To tylko niektóre z pierwszych skojarzeń, nasuwających się na myśl o tym poemacie. Skojarzenia różnią się jednak od ocen, nie zawsze są z nimi tożsame. Te pierwsze są niejako mimowolne, automatyczne, często po prostu stereotypowe, te drugie zaś – zwłaszcza jeśli mają oparcie merytoryczne – są wynikiem głębszej refleksji, studiów nad tekstem oraz stanowią podstawę do przeprowadzanych przez literaturoznawców badań. Zarówno jedno, jak i drugie stanowią wszakże bezcenny materiał dla zajmujących się badaniem recepcji.

Tak też jest i w tym przypadku, bowiem, aby w pełni zrozumieć genezę mającego miejsce w okresie międzywojnia sporu, toczącego się o wartości wychowawczo-artystyczne *Pana Tadeusza*, nie sposób pominąć tego, co Stanisław Pigoń określił jako „dzieje sławy, przedstawienie jakby powtórnych narodzin poematu, dzieje sformowania się jego szacunku w pojmującej go świadomości pokoleń”². W książce poświęconej dziejom recepcji polskiej epopei ten wybitny badacz twórczości wieszcza zauważa, że poemat ten nie zawsze był traktowany jako dzieło najdoskonalsze spośród spuścizny Mickiewicza. Zwraca uwagę na naprzemienną apologię *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, zależnie od uwarunkowań poszczególnych epok, od sposobu pojmowania obywatelskich powinności, od „obowiązującego” modelu patriotyzmu, a także od aktualnych programowych założeń artystyczno-literackich.

Pierwsze wystąpienie Jana Nepomucena Millera, poddające krytycznemu osądowi *Pana Tadeusza*, przypadło na rok 1924³. Tym samym do owych,

¹ Tytuł zaczerpnięto z artykułu M. Hausnerowej, *Atramentowy bój o „Pana Tadeusza”*, „Dziennik Ludowy” (Lwów) 1925, nr 39.

² S. Pigoń, *Sto lat sławy*, [w:] „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost – wielkość – sława. Studium literackie*, Warszawa 1934, s. 259.

³ J. N. Miller, *U źródeł uniwersalizmu w poezji (Mickiewicz i Wyspiański)*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 38.

opisywanych przez Stanisława Pigonia, „stu lat sławy”, jaką cieszył się poemat od chwili wydania w roku 1834, zabrakło jednej dekady. Jednakże był to dopiero piorun zwiastujący polemiczną burzę, jaka rozpetała się w roku następnym, tuż po ataku Millera na to arcydzieło polskiej literatury romantycznej.

Wojnę domową śpiewam więc i głoszę,
Wojnę okrutną, bez broni, bez miecza,
Rycerzów bosych i nagich po trosze,
Same ich tylko męstwo ubezpiecza [...] ⁴

Te wersy rozpoczynają *Monachomachię* Ignacego Krasickiego. I choć w tym przypadku nie chodziło o wojnę mnichów, to wiele ze słów tej właśnie inwokacji doskonale określa to, co działo się na łamach prasy w roku 1925. „Bój o *Pana Tadeusza*” bez wątpienia był „okrutny” i w oczywisty sposób zasłużył też na miano „wojny domowej”. Bronią były pióra i atrament, terenem działań – strony gazet. Adwersarze pod względem kompetencji często przypominali owych „bosych i nagich po trosze” mnichów, którzy okazali nie lada męstwo, porywając się na narodową świętość, jaką stanowił Mickiewiczowski poemat, i to niezależnie od tego, jak zmienne były dzieje jego sławy. Oczywiście, w sporze tym wzięli udział także uczeni mickiewiczolodzy, jednak i oni dali się ponieść emocjom tak dalece, że nierzadko ton ich rozpraw zaskakiwał (i nadal zaskakuje) czytających je Polaków.

Inwokacja ta w sposób najbardziej znaczący odnosi się do osoby, która ową wojnę wypowiedziała, do Jana Nepomucena Millera. Z tego również względu postulowana przez niego rewizja przybrała formę bardziej zbliżoną do publicystycznej kłótni, niż do akademickiego dyskursu.

Nie oznacza to jednak, że autor *Zarazy w Grenadzie* nie podchodził do sprawy poważnie. Udział Millera w polemice miał przekonać przeciwników o słuszności argumentów w toczonej przez niego walce o uniwersalistyczne podejście tak do sztuki, jak i do życia uniwersalistycznych idei⁵. Uniwersalizm. Miałby on doprowadzić do zwycięstwa (także w literaturze) kolektywnego punktu

⁴ I. Krasicki, *Monachomachia, czyli wojna mnichów*, [w:] idem, *Utwory wybrane*, Warszawa 2003, s. 179.

⁵ Zob. wypowiedzi J. N. Millera, dotyczące uniwersalizmu: *U źródeł uniwersalizmu w poezji (Mickiewicz i Wyspiański)*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 38; *W obronie uniwersalizmu (z powodu artykułu p. Manfreda Kridla: „Indywidualizm, uniwersalizm i atak na ‘Pana Tadeusza’”)*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45; *W obronie uniwersalizmu. Dość maniactwa romantycznego! Odprawa wstępna, ustalająca fakty, które nie wymagają odpowiedzi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 20; *W walce o nową kulturę polską*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 18; *Jeszcze w obronie uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 34; *Co to jest uniwersalizm*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 32; *W obronie uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 12. Por. także wypowiedzi: E. Baturó, *O nowy kierunek ideowy w naszej literaturze*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 25; W. L. Jaworski, *Z powodu książki „Zaraza w Grenadzie”*, „Wiadomości literackie” 1926, nr 47, J. E. Skiński, *Jeszcze projekt na Polskę*, „Pion” 1933, nr 1.

widzenia nad jednostkowym, zindywidualizowanym pojmowaniem świata zewnętrznego.

Już w roku 1924, w artykule, w którym Miller próbował dotrzeć do „źródeł uniwersalizmu w poezji”⁶, pisał, iż „jedną z najciekawszych kwestii byłoby poddanie rewizji naszego stosunku do *Pana Tadeusza* ze względu na ważną rolę, jaką utwór ten spełnił oraz spełnia nadal w umysłowości polskiej”⁷. Uzasadnieniem jej miała być skłonność czytających go ludzi, a zwłaszcza tych wykształconych, stanowiących kulturalną elitę kraju, do dostrzegania w *Panu Tadeuszu* wyłącznie tych aspektów, które dotyczą losów bohaterów o szlacheckim rodowodzie, z wyraźnym pominięciem problemów trapiących przedstawicieli niższych warstw społecznych. Wszystko to sprawiło, że, zdaniem Millera, „patrząc na świat *historii szlacheckiej* z punktu widzenia spożywczo-lokalnego patriotyzmu i indywidualnej beztroski estetycznego sybaryty, zamyka [się] oczy z krzywdą dla poematu na uniwersalną ośnowę tej węzłowej stacji ducha polskiego, który zamknął się właśnie w tym utworze”⁸. Nie ulega wątpliwości, że sąd ten zaskoczył Polaków nie tylko ze względu na stylistykę wypowiedzi, lecz także z przyczyn natury merytorycznej. Owszem, zdarzało się już wcześniej rodakom Mickiewicza nie doceniać jego dzieła, ale przecież nie było to tożsame z tak całościową i ostrą krytyką utworu, nie używano przy tym tak ekspresywnych środków wyrazu, tak „nieliterackiego” języka. Nie był to wszakże koniec, ale początek działań krytyka dokonywanych na poemacie, niczym na żywym sercu narodu.

W roku następnym ukazał się monograficzny numer „Wiadomości Literackich”⁹, poświęcony w całości Mickiewiczowi. Oprócz wielu artykułów pisanych ku czci wieszczki oraz z myślą o złożeniu mu hołdu, oczy czytelników i literaturoznawców skierowały się na artykuł o niewinnie brzmiącym tytule *Mickiewicz w świetle niepodległości*¹⁰, podpisany nazwiskiem, które nie wróżyło niczego dobrego, mogło wywoływać zarówno niezdrowe emocje, jak i pewne oznaki zaniepokojenia. Nie wszyscy jednak od razu dostrzegli w nim coś na kształt puszeki Pandory, nie wszyscy bowiem znali wcześniejsze wystąpienie Millera – a o nim tu przecież mowa. Będąc dobrą rekomendacją miejsce w numerze monograficznym najpopularniejszego czasopisma epoki oraz zapewnienie, że „nadchodzi czas rewizji, lecz i nowych ślubów”¹¹, zdecydowało zapewne o ufnym przystąpieniu do lektury.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, s. 195.

⁸ *Ibidem*.

⁹ „Wiadomości Literackie” 1925, nr 3.

¹⁰ J. N. Miller, *Mickiewicz w świetle niepodległości*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 3.

¹¹ *Ibidem*, s. 2.

Miller zaś początkowo starał się wykazać, że w obecnej sytuacji politycznej romantyzm nie stanowi już „żywołu przyszłościowego”, powinno się więc pozwolić mu odejść w cień, by zajął zasłużone miejsce na kartach historii literatury, a zacząć propagować i popierać to, co w sztuce aktualne i wolne od narodowej martyrologii, połączonej z patriotyczną wymową, zawartą w utworach romantycznych. Dalsze zaś rozważania poświęcił Mickiewiczowskiej epopei, na której zresztą – mówiąc językiem potocznym, adekwatnym do poetyki jego wystąpień – nie pozostawił „suchej nitki”. Stwierdził, że *Pan Tadeusz* „zaraża i kosi dusze zatrutym tchnieniem swego dosytu, sybarytystycznych cnót litewskiego partykularza i samoomamienia optymizmu usypiającego na laurach kopalnianych doskonałości”¹², jego wpływ zaś na społeczeństwo jest katastrofalny, bowiem „ta wkradająca się w serca nasze książka, którą każde dziecko polskie już od lat najmłodszych umie na pamięć, nią żyje i tyje [...] utrwaliła, konserwowała pewien typ pasożytniczego życia, które jak zmora toczy nas od wieków”¹³.

Wśród inwektyw rzucanych na poemat Mickiewicza pojawia się jednak wniosek, potwierdzający jego wielkość i przemawiający za nieśmiertelnością dzieła. Miller rozumuje następująco: skoro znają go na pamięć już dzieci w szkołach, zatem oznacza to, iż *Pan Tadeusz* na trwałe zagościł w umysłach, a także w sercach Polaków oraz że nie będzie rzeczą prostą wyrzucić go z narodowej świadomości. Poza tym musi przecież odznaczać się jakimiś artystycznymi oraz społecznymi walorami, inaczej bowiem nie byłoby możliwe, by zdołał zyskać uznanie tak wielkie, którego wszak wymusić nie może największy nawet wysiłek krytyków i nauczycieli. Z drugiej strony, być może właśnie owa niepodważalna pozycja poematu wśród ogółu rodaków, prowadząca do swoistego przesycenia nim i chęci oporu wobec powszechnie akceptowanych opinii, pretendujących do miana „prawd żywych”, sprowokowała niejako wystąpienie Millera, narzuciła mu jego tak bardzo obrazoburczą stylistykę. Trudno przecież walczyć ze świętością, nie próbując sprowadzić jej do poziomu sprytnie zainscenizowanego kuglarstwa.

Dlatego też Miller uciekał się w swym artykule do najbardziej deprecjonujących określeń, by przeforsować swoją obrazoburczą tezę, głoszącą, iż „taki obraz fizjologicznych procesów i próżniaczego gadulstwa staje się dla młodzieży włościańskiej oraz robotniczej w odrodzonej Polsce typem staropolskiego obyczaju, szczytnej tradycji”, że ma zatem zgubny wpływ na kształtujące się pod wpływem lektur zapatrywania i ideały młodych ludzi. Okazało się więc po latach, że Mickiewicz nie tylko „książki zbójeckie” czytał i przywoływał w swym dramacie, ale sam takową napisał.

Wystąpienie Millera wywołało olbrzymie poruszenie zarówno wśród literaturoznawców, jak i w środowisku publicystów oraz pisarzy dwudziestolecia międzywojennego. Doskonałym kompendium wiedzy na temat tejże polemiki

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

jest podsumowujący ją artykuł Leona Płoszewskiego, zamieszczony w 46. numerze „Przeglądu Warszawskiego”¹⁴. Autor dokonuje w nim przeglądu stanowisk zajmowanych wobec też Millera, nie dokonując jednak pomiędzy nimi rozgraniczenia, nie oddzielając sądów literaturoznawców od sądów publicystów czy ideologów¹⁵.

Pierwszy z polemicznych głosów¹⁶ przypominał Millerowi, że *Pan Tadeusz* nigdy nie był dziełem dydaktycznym ani do roli takiej nie pretendował, zaś atak na jego wartości wychowawcze jest nie w pełni uzasadniony¹⁷. Z kolei autor podpisujący się kryptonimem Cz. J.¹⁸ ograniczył się tylko do zreferowania poglądów, które znalazły się w artykule z numeru 3. „Wiadomości Literackich”, nie wnosząc tym samym niczego nowego do problematyki sporu o poemat Mickiewicza, przyczyniając się tylko do ich rozpropagowania. Podobnie zresztą postąpił Józef Kallenbach w artykule zatytułowanym niezwykle wymownie *Ostatni zajazd na Soplicowo*¹⁹, z góry określającym rodzaj poczyniń Millera względem epopei. Zupełnie inaczej postąpił Bolesław Lutomski, który na łamach „Kuriera Porannego” podjął walkę *O „Pana Tadeusza”*²⁰, mającą na celu uwydatnienie zawartych w nim wartości etycznych, politycznych oraz społecznych, a także obronę dzieła przed ludźmi „ogarniętymi nieraz nawet nieświadomie hipnozą i zarazą wschodnią”, którzy „próbują rozbić tę wielką rezerwę moralną, [...] jaką posiadamy w naszej poezji”²¹. Głos ten wart jest przytoczenia m.in. ze względu na to, iż pojawia się w nim po raz pierwszy, powtarzany później przez wielu polemistów, zarzut antypolskiego charakteru idei oraz wynikającego z niej wystąpienia „pomniejszyciela *Pana Tadeusza*”²². Nie brakło też wystąpień wulgarnie piętnujących Millera i redaktorów „Wiadomości Literackich”, przypisujących im chęć zdeprecjonowania i zniszczenia tego arcydzieła polskiej literatury w imię uspokojenia „posępnej i drapieżnej duszy żydowskiej”²³.

¹⁴ L. Płoszewski, *Polemika o „Pana Tadeusza”*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 46.

¹⁵ Takie też kryterium zostanie zachowane w niniejszej pracy, gdyż stanowi ono gwarancję rzetelnego przedstawienia historii owego sporu z 1925 r. W podobny sposób postąpił S. Pigoń w *Stu latach sławy*, jednakże to obszerne studium, stanowiące ostatni rozdział pracy profesora („*Pan Tadeusz*”. *Wzrost – wielkość – sława*), ukazało się dopiero w roku 1933.

¹⁶ Tis, *Złowroga książka*, „Dzień Polski” 1925, nr 19.

¹⁷ Podobnie sądził K. Górski w artykule *Spór o „Pana Tadeusza”*, „Echo Warszawskie” 1925, nr 67.

¹⁸ Cz. J., „*Pan Tadeusz*” w świetle nowej krytyki, „Słowo” (Wilno) 1925, nr 29.

¹⁹ J. Kallenbach, *Ostatni zajazd na Soplicowo. P. Nepomucen Miller contra P. Tadeusz*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 102.

²⁰ B. Lutomski, *O „Pana Tadeusza”*, „Kurier Poranny” 1925, nr 39.

²¹ Idem, cyt. za: L. Płoszewski, *Polemika o „Pana Tadeusza”*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 46, s. 81.

²² Zob.: H. Życzynski, *Pomniejszyciele „Pana Tadeusza”*, „Słowo Polskie” 1925, nr 37 oraz Z. Wasilewski, *Propaganda epimeteizmu*, „Przegląd Narodowy” 1925, nr 3.

²³ Zob.: S. Pieńkowski, *Hurrademokratyzm*, „Myśl Narodowa” 1925, nr 6 oraz idem, *Pajace Judy*, „Myśl Narodowa” 1925, nr 14.

Rozumowanie takie konstituowała i w pewnym sensie także usprawiedliwiała pochodząca z 1907 r. (ogłoszona drukiem także w roku 1925) wypowiedź profesora Ignacego Chrzanowskiego: „kto kocha ojczyznę, ten kocha i *Pana Tadeusza*”²⁴. Ponadto uznał on artykuł Millera za skandaliczny i prezentujący tezy „rozpaczliwie płytkie i z gruntu fałszywe”²⁵. Także Zygmunt Kisielewski²⁶ nie pochwałił Millerowego sposobu rewizji utworu Mickiewicza, twierdząc, że *Pana Tadeusza* nie ruszy nikt nigdy”²⁷, choć Miller twierdził, że zrobi to „każdy i zawsze”²⁸, gdyż „czas wyjść już poza zaściankową separatkę inteligenckiego indywidualizmu”²⁹. Wykazuje jednak zrozumienie dla, kierującej postępowaniem krytyka, idei uniwersalizmu oraz wyraża również zaniepokojenie tonem, jaki przybrały niektóre polemiczne rozprawy.

W tym czasie „Wiadomości Literackie” wydrukowały na swych łamach dwie repliki skierowane przeciwko wystąpieniu Ignacego Chrzanowskiego. Pierwszą z nich był ironiczny artykuł Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Pociąg profesorowski*³⁰, drugą – wypowiedź atakowanego ze wszystkich niemal stron Millera³¹. Autor *Generała Barcza* słusznie zauważył, że prawdziwie krzywdzące dla *Pana Tadeusza* są nie surowe krytyki Millera, ale „martwy kult i bałwochwalcze kadzenie”³², których to praktyk poematowi nie skąpi się pod pretekstem ciągle obchodzonych rocznic oraz „akademii ku czci”. Jego zdaniem, „dzięki wszczętej przez profesora burdzie można sobie wzajem publicznie to i owo jasno wytłumaczyć”³³, a jeśli dowiedzie się, że dzieło Mickiewicza jest doskonałym pod każdym względem, to „wtedy przeklniemy Millera”³⁴.

Sam zainteresowany odwołuje się nie tyle do tez zacnego profesora, ile raczej próbuje wykazać zbieżność własnych założeń z tymi, które przedstawił Juliusz Kleiner – w tym samym numerze pisma poświęconego Mickiewiczowi³⁵. Przypomina, że nie jest jego celem negowanie wartości historycznych czy też

²⁴ I. Chrzanowski, *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza”? (Odczyt popularny, wygłoszony w Warszawie, w Uniwersytecie Ludowym Polskiej Macierzy Szkolnej w roku 1907)*, Warszawa 1925, s. 32.

²⁵ I. Chrzanowski, *Dłużej klasztoru niż przeora*, „Głos Narodu” 1925, nr 30, przedr. „Warszawianka” 1925, nr 39; cyt. za: L. Płoszewski, *Polemika...*, s. 81.

²⁶ Z. Kisielewski, *Z powodu polemiki o „Pana Tadeusza”*, „Robotnik” 1925, nr 45.

²⁷ *Ibidem*, s. 2.

²⁸ J. N. Miller, „Nikt nigdy”... „Czy każdy, zawsze i wszystko”?, „Głos Prawdy” 1925, nr 87.

²⁹ *Ibidem*, s. 98.

³⁰ J. Kaden-Bandrowski, *Pociąg profesorowski*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 8.

³¹ J. N. Miller, *Dłużej Boga niż batoga, dłużej sędziego niż karbowego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 8.

³² J. Kaden-Bandrowski, *op. cit.*, s. 1.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Chodzi tu o artykuł J. Kleinera, *Pogoda i bolesność w „Panu Tadeuszu”*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 3.

literackich *Pana Tadeusza*, lecz stwierdzenie jego aktualności w warunkach niepodległości. Jednakże Kleiner zdecydowanie odciął się od jakiegokolwiek powinowactwa z uniwersalistyczną koncepcją Millera, gdyż, jego zdaniem, Mickiewiczowska epopeja „może być w Polsce niepodległej źródłem nie mniej ożywym, jak w Polsce zgnębionej”³⁶. Jak słusznie zauważył po latach Stanisław Pigoń, „rozprawa Kleinera, nie mając cech polemiki, stała się w gruncie rzeczy najbardziej pozytywnym odparciem inwektyw”³⁷. Krytykowi romantyzmu przyszło więc, bez wsparcia się na autorytecie Kleinera, po raz kolejny odeprzeć zarzuty skierowane pod adresem jego rewizyjnej działalności, tym razem czynionych mu przez Manfreda Kridla³⁸. Stara się więc Miller udowodnić, że ma odpowiednie kompetencje, pozwalające mu w sposób wiarygodny nie tylko propagować uniwersalistyczne idee, ale także skutecznie krytykować ich brak w *Panu Tadeuszu*³⁹.

„W tych replikach nie znalazł odpowiedzi zarzut dwulicowości. Przypomniał go niebawem S. Pigoń⁴⁰ [...], [który] nie uważa za możliwe polemizować z autorem, «który parska pasją, unika argumentów, wali fałszem jak dragiem i przykrawa cytaty»”⁴¹. Ten wybitny badacz, autor wielu rozpraw i artykułów o utworach Mickiewicza i realiach ich powstania⁴², postąpił chyba najrozsądniej ze wszystkich, gdyż, nie wdając się za bardzo w owe polemiki, po prostu opracował nowe wydanie poematu⁴³, w którym *sine ira et studio* zawarł swoją wiedzę na temat dzieła.

O słuszności jego postępowania oraz o wartości jego pracy świadczy to, że wciąż jest to jedno z najlepszych wydań *Pana Tadeusza*. Tez Millera nie bronili także Bolesław Pochmarski⁴⁴ i Stanisław Wasilewski⁴⁵, jednak spojrzeli na jego wystąpienie jako na przejaw wierności pewnym określonym poglądom, których słuszność miałyby zweryfikować przyszłe pokolenia, zdecydowanie jednak sprzeciwili się przeprowadzaniu rewizji w sposób tak nie licujący

³⁶ J. Kleiner, *O „Panu Tadeuszu” – książce budującej*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 42, s. 260.

³⁷ S. Pigoń, *Sto lat sławy...*, s. 387.

³⁸ M. Kridl, *Indywidualizm, uniwersalizm i atak na „Pana Tadeusza”*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 41.

³⁹ J. N. Miller, *W obronie uniwersalizmu (z powodu artykułu p. Manfreda Kridla: „Indywidualizm, uniwersalizm i atak na „Pana Tadeusza”*”), „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45.

⁴⁰ S. Pigoń, *Twarz i maska*, „Głos Narodu” 1925, nr 48.

⁴¹ L. Płoszewski, *Polemika o „Pana Tadeusza”...*, s. 81–82.

⁴² Zob. m.in. S. Pigoń, *Narodziny heroizmu w pomyśle „Pana Tadeusza”*, „Przegląd Współczesny” (Kraków) 1923, t. 4; *Pierwiastki tradycyjne w ustroju „Pana Tadeusza”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 24, i 26; *Pierwszy pomysł „Pana Tadeusza”*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6.

⁴³ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wstęp i oprac. S. Pigoń, Kraków 1971 (wyd. 1. 1925), BN I 83.

⁴⁴ B. Pochmarski, *O rytm naczelny „Pana Tadeusza”*, „Nowa Reforma” 1925, nr 52.

⁴⁵ S. Wasilewski, *O pewnym modnym poecie*, „Słowo Polskie” 1925, nr 67.

z wielkością *Pana Tadeusza*. Za fałszywe uznał zaś stanowisko Millera Leon Pomirowski⁴⁶, gdyż, jego zdaniem, nie można sądzić dzieła literackiego ze stanowiska publicysty i ideologa, „rozmieniać złote sztuki całokształtów poetyckich na drobną monetę dydaktyki dla problematycznego wsparcia jakichś specjalnych włościńskich czy robotniczych kultur niepodległościowych – wydaje się pewnym nadużyciem wobec piękna, którego i pan Miller jest przecie utalentowanym wyznawcą”⁴⁷.

Zupełnie inaczej potraktowała wystąpienie Millera Maria Dąbrowska⁴⁸. Jej zdaniem, mogło być one spowodowane „protestem przeciwko oficjalnej roli wzoru życia, jaką *Panu Tadeuszowi* narzuca sztywne miano epopei narodowej, pojętej zbyt konwencjonalnie”⁴⁹. Doceniała, że podjął on trud zaprezentowania ideałów, które wypływają z dzieł polskiej literatury, podkreśliła, że wreszcie ktoś zmusza Polaków do poszukiwania w tym utworze największego naszego poety Adama Mickiewicza wartości najbardziej adekwatnych do potrzeb chwili obecnej.

Jednak zastrzegła, że nawet, jeśli „*Pan Tadeusz* zwapniał w przypisywanych mu cnotach oficjalnej epopei [...] Miller stwarza nowy typ, gatunek [...] – **epopeę pracy**”⁵⁰, to nie można odzierać poematu z należnej mu sławy, gdyż „niekoniecznie tak bardzo wszystkim nie pasuje do ideologii naszego pokolenia; trzeba tylko wiedzieć, czego w nim dla tego pokolenia szukać”⁵¹.

„Tymczasem sam J. N. Miller przez długi czas milczał, jakby zbierał siły”⁵², a gdy już się to stało, przystąpił do kontrataku. „Odprawę wstępną” dał swoim oponentom ostrą, nie oszczędzającą nikogo, „ustalającą fakty, które nie wymagają odpowiedzi”⁵³. W szeregu retorycznych pytań wykpił czynione mu – częściej *ad personam*, rzadziej zaś *ad rem* – zarzuty. Rozprawa zawierała także, tak charakterystyczne dla ekspresji stylu wypowiedzi tego krytyka, stwierdzenia o „osamotnionej, lecz przyszłościowej redukcji [...] [przeciwko której] wytoczono kolubrynę [...] z arsenału muzeum jasnogórskiego”⁵⁴, czy kontrowersyjne porównanie wypowiedzi krytycznych do „babskiego jazgotu *sumienia narodowego*, które, udeptane w nagiotek, jednym głosem zawrzało, jak mąż spaśny a boży”⁵⁵.

⁴⁶ L. Pomirowski, *Dyskusja w sprawie „Pana Tadeusza” otwarta. „Pan Tadeusz” i niepodległość. W odpowiedzi J. N. Millerowi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 9.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 2.

⁴⁸ M. Dąbrowska, *O „Panu Tadeuszu”*. Z powodu artykułu J. N. Millera, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 15.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 1.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² L. Płoszewski, *Polemika o „Pana Tadeusza”*..., s. 84.

⁵³ J. N. Miller, *W obronie uniwersalizmu. Dość maniactwa romantycznego! Odprawa wstępna, ustalająca fakty, które nie wymagają odpowiedzi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 20.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 2.

⁵⁵ *Ibidem*.

Podkreślał Miller, że nie o literaturę toczy się ów „bój atramentowy”, ale o polską duszę i jej nowe potrzeby, o nowe formy zbiorowego życia narodu. Stwierdzał też nareszcie, że „nie chodzi tu wcale o *Pana Tadeusza* – lecz o formę życia, wiodącego w przyszłość, celową pracę narodu, uwidocznioną w celowości sztuki”⁵⁶. Krytykowi epopei szlacheckiej potrzebne było zatem, jak misjonarzowi nawracającemu na nową wiarę, dobre *exemplum*, które byłoby pomocne przy wyłożeniu zasad uniwersalistycznego dekalogu. Wybór Millera padł na *Pana Tadeusza* i nie mógł on okazać się lepszym, jeśli chodzi o reprezentatywność poematu i jego znajomość wśród społeczeństwa. Jeśli jednak wziąć pod uwagę konsekwencje tego kroku, to nie może być wątpliwości, że narodowa świętość Polaków nie ustąpiła pod barbarzyńskim toporem propagatora uniwersalizmu. Znalazła bowiem wielu wiernych i – co ważniejsze – dobrze przygotowanych obrońców. Miller postanowił jednak, że będzie walczył dalej.

Kampania prowadzona w roku 1925 przeciwko *Panu Tadeuszowi* dobiegła końca, nie oznacza to jednak, że jej echa nie dały się słyszeć w latach późniejszych, zwłaszcza, że podtrzymywał je, nie mniej donośny niż wtedy, głos inicjatora „atramentowego boju”. Już w roku następnym Miller napisał o niedawnej polemice jako o jednym z ciekawszych wydarzeń polskiego życia kulturalnego, które zjednoczyło rodaków niezależnie od ich wieku, poglądów politycznych czy też wykształcenia, gdyż „Polska żyje i trwa dotąd kulturą szlachecką”⁵⁷, choć w II Rzeczypospolitej żywotną siłą narodu stała się nie owa gloryfikowana przez Mickiewicza oraz badaczy jego twórczości szlachta, lecz włościanie i robotnicy. Podkreślał również, że jego „tak *niehistoryczna* walka z *Panem Tadeuszem*” w gruncie rzeczy miała na celu obalenie fikcyjnego przeświadczenia o tożsamości kultury szlacheckiej ze zbiorową kulturą narodu polskiego.

Swoje poglądy zebrał i ponownie wyłożył Miller na kartach najśłynniejszej swojej książki – *Zarazy w Grenadzie*⁵⁸. Twierdził w niej, że *Pan Tadeusz* to „symbol historycznej nieporadności polskiej, lęku przed swobodnym życiem i rywalizacją talentów, to więzienna separotka ducha polskiego, który boi się wyrzucić poza progi swoich osamotnień, bo zwątpił o swojej sile, o możliwości zwycięstwa. [...] Pewnym złudzeniem możliwości wyjścia byłaby ks. XII, ale jest to oczywiście głowa lalki dośrubowana do obcego tułowia”⁵⁹. Stwierdza też nieco dalej, że ów „poemat folgi”, nie odpowiadający rzeczywistości ani ówczesnej, ani tym bardziej obecnej, będący efektem przepełniających Adama Mickiewicza goryczy i zniechęcenia, jest mimo wszystko pierwszą z prób

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ J. N. Miller, *W walce o nową kulturę polską*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 18.

⁵⁸ J. N. Miller, *Zaraza w Grenadzie. Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce*, Warszawa 1926.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 79–80.

ukazania w polskiej literaturze możliwości zjednoczenia opisanych na kartach poematu warstw społecznych: szlachty i włościaństwa⁶⁰.

Odmawiał jednak dziełu Mickiewicza zaszczytnego miana epopei, pisząc, że „to nie wytwór geniuszu zbiorowego społeczności polskiej, to nie «epopea», ani «narodowa», ani «historyczna» – to sielanka liryczna zmęczonego walką życiową poety, to sjeść poobiednia i sen wypoczynkowy”⁶¹.

Już Piotr Chmielowski pisał kilkanaście razy w 1908 r., że „Mickiewicz [...] stworzył **epopeę nowożytną** z motywów czysto ludzkich [...], genialnie odmalował życie narodu naszego [...] z jego wadami i cnotami”⁶². Także później nikt nie kwestionował przynależności gatunkowej dzieła, gdyż w powszechnym, skądinąd zresztą słusznym mniemaniu, *Pan Tadeusz* to „arcywzór epiki – cudownie malujący kraj”⁶³, będący, wedle słów Pigonia, „mikrokosmosem życia narodowego”⁶⁴.

Nie omieszczał Miller recenzować wstępu do *Pana Tadeusza* napisanego przez Stanisława Pigonia. W dwa lata po ukazaniu się tej książki autor *Zarazy w Grenadzie* zarzucił mu, że „stosunek poety do dzieła mimo woli utożsamia ze stosunkiem czytelnika”⁶⁵. Sprzeciwia się wyłożonemu przez autora opracowania pogładowi, jakoby źródłem i przyczyną napisania epopei był niezwykle okres wzmożonych sił twórczych Mickiewicza (co zdecydowanie kłóci się z wcześniej przedstawionymi poglądami Millera na temat genezy utworu). Ponadto całe dostrzegane w poemacie przez Pigonia bohaterstwo sprowadził wyłącznie do „wyróżnienia kur i indyków Zosinego przychówku, bo *Bitwa* jest przecież raczej bijatyką”⁶⁶. Nie zaprzeczał Miller, że praca mickiewiczologa jest w niektórych punktach nowatorska, o czym świadczy chociażby uznanie przez Pigonia księdza Robaka za pierwszoplanowego bohatera epopei. Jednak to właśnie nowatorskie opinie sprawiały, że „w powodzi tych wielkich a tak nieobliczalnych jak na uczonego słów zamiera wszelka chęć polemizowania, a rodzi się złośliwe i przekorne upodobanie do parodii”⁶⁷. Z pewnością także dlatego, by bronić poemat przed niewłaściwym interpretowaniem, postanowił Miller sam opracować jego wydanie krytyczne⁶⁸. Niestety, wysiłków Millera

⁶⁰ Kwestionowanie realizmu *Pana Tadeusza* było jednym z zarzutów stawianych dziełu nie tylko w dwudziestolecie międzywojennym, ale także w epoce późniejszej. W ścisłym związku z nim pozostawały zarzuty dotyczące kreacji bohaterów epopei oraz ich poczynąń.

⁶¹ J. N. Miller, *Zaraza w Grenadzie...*, s. 79–80.

⁶² P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz „Pan Tadeusz”*. Komentarz do tekstu poematu w wydaniu „Macierzy Polskiej”, Brody 1908, s. 56–57.

⁶³ A. Uziębło, *O „Pana Tadeusza”*. *Głos czytelnika*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 43, s. 124.

⁶⁴ Cyt. za J. N. Miller, „*Nikt nigdy*”..., s. 98.

⁶⁵ J. N. Miller, *Geniusz rasy polskiej na wakacjach w Dobrzynie*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 5, s. 3.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wstęp i oprac. J. N. Miller, Warszawa 1928, Wielka Biblioteka nr 17.

zmierzających do rewizji poglądów na temat wartości wychowawczych *Pana Tadeusza* znów nie doceniono. Nazwano je „trucizną dla młodzieży”⁶⁹, samego zaś Millera mianowano „Almanzorem”, w którego ręce dostał się poemat⁷⁰, bowiem, oprócz umieszczenia genezy utworu oraz sądów z różnych epok na jego temat, po prostu ograniczył się on do przepisania wygłoszonych wcześniej na łamach prasy tez, próbując w ten sposób spopularyzować je w środowisku potencjalnych odbiorców tego wydania dzieła Mickiewicza – uczniów polskich szkół. Z sądów współczesnych sobie zamieścił Miller jedynie urywek rozprawy Juliusza Kleinera *O „Panu Tadeuszu” – książce budującej*, który, przy nieznajomości całości wywodu, może być poczytany za zgodny z poglądami autora przypisów. Na stawiany mu przez Pigonia zarzut niekonsekwencji, polegający na tym, że najpierw krytykuje brak godnych do naśladowania wzorów oraz wartości wychowawczych, a następnie sam przyczynia się do rozpowszechniania *Pana Tadeusza* w szkołach właśnie, Miller odpowiedział, że tylko poprzez napisanie komentujących tekst przypisów mógłby dokonać próby weryfikacji sądów o epopei, na co nie pozwala skostniała pedagogika polska. Przytoczenie zaś swojego wystąpienia na temat poematu, które wywołało ową lawinę polemik, uzasadnił potrzebą zaznajomienia czytelników dzieła z jego recepcją. Nie wytłumaczył jednak, dlaczego miała ona tak tendencyjny i ograniczony charakter. Trudno wymagać, aby umieszczał w opracowaniu, pretendującym do miana naukowego, inwektywy rzucane na jego osobę przez niektórych polemistów (choć również jego tekst nie jest przecież od nich wolny), jednakże nie byłoby błędem zaprezentowanie tych sądów, które w sposób rzeczowy próbowały odeprzeć jego atak na *Pana Tadeusza*.

Poglądy swoje na temat Mickiewiczowskiego poematu powtórzył Miller jeszcze raz, z tym samym co w roku 1925 uporem, w drugiej swej książce, w której stwierdził, że „*Pan Tadeusz* stał się dla nas ostrzegawczą wskazówką, jak trawiący poetę indywidualizm pokrzyżował i wypaczył uniwersalistyczną w istocie koncepcję utworu”⁷¹. Przyznaje także, iż „pomimo tych wszystkich rozkładowych i zabójczych dla duszy miazmatów jest to pierwsza w poezji polskiej próba stworzenia życia, które by zespoliło wszystkich ze wszystkimi [...]”⁷². Próba owa nie zakończyła się jednak, jego zdaniem, sukcesem, gdyż Mickiewicz skupił się raczej na opisanu romantycznego żalu za „krajem lat dziecinnych” i jego szlachecką przeszłością, nie akcentując w sposób dostateczny potrzeby zjednoczenia różnych warstw społecznych, w tym przypadku zaś sopolcowskiej szlachty z dobrzyńskim zaściankiem.

⁶⁹ J. Bułhak, *Trucizna dla młodzieży*, „Dziennik Wileński” 1929, nr 14.

⁷⁰ Jest to sąd S. Pigonia; cyt. za: J. N. Miller, *Wizyta w Soplicowie*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 12, s. 4.

⁷¹ J. N. Miller, *Na gruzach Grenady. Studium krytyczne*, Warszawa 1933, s. 140.

⁷² *Ibidem*, s. 90.

Ciągle przypominanie własnych tez, czasami wręcz dosłowne ich przepisywanie, nie tyle świadczyło o wierności wobec raz wypowiedzianych sądów, ile wynikało z braku nowej argumentacji oraz wtórności wywodów. Jednak okazało się, że do Millerowego *datum* można dodać jeszcze jakieś *novum*.

To ostatnie przyniósł rok 1934, setna rocznica wydania epopei. Wytrwały w swej bezpardonowej „walce o uniwersalizm” krytyk w każdym niemal swoim literackim wystąpieniu powracał do wcześniej wygłoszonych zarzutów pod adresem epopei szlacheckiej. Czasem uzupełnił je o nowe zagadnienia. Tak też się stało i tym razem. Okazją do kolejnego ataku na polską epopeję była setna rocznica jej powstania. Jan Nepomucen Miller stwierdził, że „kunszt w urządzaniu obchodów, akademii i uroczystości jest, jak wiadomo, jedną z nielicznych specjalności naszego życia zbiorowego. Od Warszawy więc do wszystkich Grajdółów przeszła fala zachwytów, prelekcji i oracji urzędowych reprezentantów urzędowej wiedzy”⁷³. To zapewne skłoniło krytyka do ponownego ataku na jedną z nich. Tym razem skupił uwagę na kwestiach związanych z opisanym w poemacie zajazdem na gniazdo rodowe Sopliców.

Jako propagator uniwersalistycznych idei, głoszących wyższość gromady nad indywidualną i żyjącą w swoim świecie jednostką, dokonywał krytyk także pewnego podziału w obrębie owej gromady właśnie. Uważał bowiem, że w pełni wartościowe jest tylko działające społeczeństwo włościańskie oraz robotnicze, zbiorowość szlachecka zaś (zwłaszcza ta sportretowana w *Panu Tadeuszu*) oddaje się próżniactwu, bo przecież nie może być mowy o jakiejś szczególnie pożytecznej pracy w przypadku opisanego przez poetę grzybobrania, które jest raczej formą wyrafinowanej w swojej „gminnej prostocie” rozrywki znudzonych „dam i paniczów”. Krytyk mimo wszystko nie zgadzał się z, przypisywaną mu przez Stanisława Pigonia, tezą o „rehabilitacji destrukcyjnego wichrzycielstwa Gerwazego”⁷⁴.

Miller zdecydowanie zaprzeczył temu, pisząc, że „nie o rehabilitację Gerwazego chodziło w tym wypadku, lecz o tę łatwość, z jaką temu gębaczowi udało się pchnąć szlachtę zaściankową na posesjonatów w rodzaju Sędziego”⁷⁵. Traktuje bowiem zajazd jako wynik dziejowych porachunków między ludem pracującym, uosabianym przez Dobrzyńskich a próżnującym, spędzającym czas jedynie na rozrywkach ziemiaństwem. Czara krzywd stała się bowiem pełna i wystarczyła kropla dorzucona przez Klucznika, by ją przelać. Dlatego też Miller uważał, że księga VIII poematu jest miniaturą rewolucyjnego ruchu społecznego, prowadzącego do przemian w zakresie istniejących ówczesnie form własności oraz stanu posiadania. Gerwazy był tą osobą, która potrafiła „ten

⁷³ J. N. Miller, „*Pan Tadeusz*” a rewolucja społeczna, „Robotnik” 1934, nr 390, s. 2.

⁷⁴ S. Pigoń, *Sto lat sławy...*, s. 383.

⁷⁵ J. N. Miller, „*Pan Tadeusz*” a rewolucja..., s. 2.

ferment podskórny, tę rewolucję społeczną w projekcie, jej energię potencjalną⁷⁶ wykorzystać do osiągnięcia własnych celów.

To, że dotychczas nie tylko nie podkreślano, ale i nie zauważano społecznej wymowy sceny zajazdu na dwór w Soplicowie, przypisał Miller temu, że „każdy belfer, zakuty przez Kallenbachów, Kleinerów i Pigoniów, tłumaczy [go] jako chwilowy triumf prywaty nad sprawą publiczną czy narodową”⁷⁷. Obecnie chodziłoby jednak o to, by nareszcie nazwać rzeczy po imieniu i nie przemilczać społecznego wymiaru tego zdarzenia, a jest ono bardzo doniosłe, skoro dało asumpt do wykorzystywania tego motywu w literaturze, będącej przecież najlepszą propagatorką różnego rodzaju postaw ideologicznych, a w przyszłości także tych, które będą związane z ideą uniwersalizmu. Dlatego też przypadająca na rok 1934 rocznica stwarza, zdaniem Millera, niepowtarzalną okazję do zawarcia „nowych ślubów” z *Panem Tadeuszem*⁷⁸, które miałyby znacząco wpłynąć nie tylko na nowe, wolne od „szlacheckich naleciałości” odczytanie dzieła, lecz także na jego prawidłowy odbiór.

Niezwykle ostry, przesadnie krytyczny, ale i w pewnym stopniu nowatorski głos autora *Zarazy w Grenadzie* nie był jedynym, jaki dało się słyszeć w roku jubileuszu epopei Mickiewiczowskiej. Podobny w swej stylistyce do wystąpienia Millera był głos Józefa Wittlina, który stwierdził, że „zawsze *Pan Tadeusz* był jubilat. W ciągu stu lat chwalebego istnienia tysiące mów i odczytów musiał wysłuchać o sobie [...], a zapach kadzidła, którego mu nie szczędzono, stworzył dokoła jego ponętnej postaci ciężką atmosferę kostnicy. W dużym stopniu obrzydziła nam go również szkoła [...] Najpiękniejsza lektura, uprawiana pod przymusem niemal policyjnym, może obrzydzić samo jej wspomnienie”⁷⁹. Żłudne było jednak to podobieństwo, gdyż w dalszej części artykułu pisarz nie tylko broni wartości tkwiących w poemacie czy też jego walorów artystycznych, ale także nazywa go „księgą życia narodu”⁸⁰. Od tego sądu nie odbiegają i inne wypowiedzi na temat *Pana Tadeusza*, które pojawiły się na łamach prasy z okazji stulecia arcydzieła. Podkreśla się jego „wieczystość” oraz związaną z nią trwałą pozycję poematu nie tylko w naukowych opracowaniach, lecz także, a może właśnie przede wszystkim, w sercach Polaków⁸¹.

Nie brakło i takich, które odwołują się do wystąpień Jana Nepomucena Millera. Znaleźć można pomiędzy nimi również ostrożną i niekompletną, ale

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Pisze o nich J. N. Miller już na samym początku swej działalności rewizjonistycznej (*Mickiewicz w świetle niepodległości*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 3) i później w swojej rozprawie: „*Pan Tadeusz*” a rewolucja..., oraz w artykule *O nowe śluby z „Panem Tadeuszem”*, „Kamena” 1934, nr 10.

⁷⁹ J. Wittlin, *W stulecie „Pana Tadeusza”*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 28, s. 3.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Zob. np.: S. Łempicki, *O „Panu Tadeuszu”*. W stulecie ukazania się arcydzieła, Lwów 1934; J. Lechoń, *Wieczny czar*, „Gazeta Polska” 1934, nr 117.

jednak pochwałę działań krytyka. Jest nią artykuł Adama Stawarskiego⁸², z którego możemy się dowiedzieć zarówno o cechujących Millera wysokiej kulturze oraz dogłębnej chęci naświetlenia problemów związanych z rewizją sądów o Mickiewiczowskiej epopei, jak również o błędach popełnionych przez niego w trakcie toczenia, słusznych zresztą, publicystycznych bojów o uniwersalistyczne wartości literatury i życia w Polsce niepodległej. Nie oznacza to jednak, że w imię jakiegś, choćby nawet najśluszniejszej, idei można było próbować pomniejszyć dzieło, którego wartość, mimo pewnych „usterek”, jest niezaprzeczalna.

Poczyznań Jana Nepomucena Millera nie akceptowali jednak ani Karol Hubert Rostworowski, według którego „w imię szlachetczyzny na opak głosi się *uprzywilejowanie chłopu i robotnika*”⁸³ ani Zofia Mianowska, która stwierdziła, że „parę lat temu byliśmy świadkami zajadłego ataku na *Pana Tadeusza*, który rzekomo nie odpowiada potrzebom nowego społeczeństwa [...]. Dziś nie ma celu zastanawiać się bliżej nad wybujałymi wtedy w dyskusji argumentami, zostały już bowiem osadzone na właściwej płaszczyźnie przez krytykę. Jeżeli hasłem dnia jest idea uniwersalistyczna, to najpiękniejszym dla niej wcieleniem jest ideał człowieka [...] jaki pozostawił Mickiewicz”⁸⁴.

Artykuł pochodzący z roku 1934 nie był ostatnim wystąpieniem Millera skupiającym się na wartościach artystycznych i społecznych *Pana Tadeusza*. W epoce międzywojnia krytyk jeszcze raz podjął próbę przeprowadzenia rewizji poglądów na temat utworu Mickiewicza. Niestety, różniła się ona od poprzedniej jedynie tytułem, a i ten ostatni nie uległ drastycznej modyfikacji: *Rewolucja społeczna w „Panu Tadeuszu”*⁸⁵. Jeśli jednak przedostatni artykuł Millera dawał pewien margines swobody w kwestiach dotyczących motywów zajazdu na Soplicowo (*„Pan Tadeusz” a rewolucja społeczna*), to ostatni (*Rewolucja społeczna w „Panu Tadeuszu”*) nie pozostawiał pod tym względem żadnych wątpliwości. Różnica wydaje się niewielka, a jednak jest znacząca, gdyż świadczy o utwierdzeniu się autora w swoich poglądach. W przeglądzie prasy zamieszczonym w „Wiadomościach Literackich” napisano, że właśnie w tym tekście „Miller daje marksofską interpretację”⁸⁶ wydarzeń opisanych w VIII księdze epopei. Koncepcję tę ocenia autor artykułu jako efektowną, lecz nieadekwatną

⁸² A. Stawarski, *Źródło żywota wiecznego (w stulecie „Pana Tadeusza”)*, „Gazeta Literacka” 1934, nr 8.

⁸³ K. H. Rostworowski, *On i Ojczyzna to jedno!*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934, nr 162, s. 2.

⁸⁴ Z. Mianowska, *„Pan Tadeusz” w roku 1934*, „Pion” 1934, nr 27, s. 8.

⁸⁵ J. N. Miller, *Rewolucja społeczna w „Panu Tadeuszu”*, „Robotnik” 1936, nr 145.

⁸⁶ Jam, Marks a „Pan Tadeusz” – Podbięta – Pamięci Brzozowskiego – Ewa, Maria, Zofia i Emil, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 22, s. 6.

do tego, co poeta zawarł w swoim dziele, dlatego jest swoistą i nieuzasadnioną nadinterpretacją.

W dwudziestoleciu międzywojennym Miller nie napisał już niczego na temat *Pana Tadeusza*, jednak w książce, wydanej po wojnie, zatytułowanej *Na krzywej przemian* powracał do poruszanych wcześniej zagadnień realizmu⁸⁷, a także rewolucji społecznej⁸⁸ opisaney na stronach Mickiewiczowskiej epopei. „Atramentowy bój o «Pana Tadeusza»” zakończył się niewątpliwie klęską jego inicjatora, mimo że celem jego polemiki była, wedle słów samego Millera, rewizja stosunku Polaków do dzieła Mickiewicza oraz zawarcie „nowych ślubów” z poematem. Niestety, nie udało się w pełni osiągnąć żadnego z nich. Stanisław Pigoń stwierdził w swojej rozprawie wprost: „za mało tego na ślub, a coś dopiero mówić o **nowym** ślubie!”⁸⁹. I miał rację.

Zaprezentowana polemika jest jednym z wielu przykładów pokazujących, jak niesłuszna jest ideologizacja literatury, podporządkowywanie jej z góry założonym tezom, czynienie z niej instrumentalnego narzędzia. Jest to zabieg szczególnie bolesny, gdy dotyczy literatury i sztuki wysokiej, utrwalonej w świadomości społecznej.

Justyna Gabara

“Inky fight for *Pan Tadeusz*”
Polemics concerning Jan Nepomucen Miller’s speeches
(Summary)

The article introduces the history of polemics which was set from 1924 to 1936. The polemics concerned Jan Nepomucen Miller’s speeches about *Pan Tadeusz*. This critic thought that in new political conditions that Poland was found after regaining independence the work should be looked from different perspective.

Miller wanted to achieve redefinition of the poem in a spirit of universalism ideology which he propagated. Miller’s speeches were the basis of discussions about artistic and ideological values of *Pan Tadeusz*. This discussion was one of the most interesting and took the important place in researches on *Pan Tadeusz*.

⁸⁷ J. N. Miller, *Na tropach realizmu „Pana Tadeusza”*, [w:] idem, *Na krzywej przemian*, Warszawa 1973.

⁸⁸ J. N. Miller, *Rewolucja społeczna...*

⁸⁹ *Ibidem*, s. 383.

Jerzy Wiśniewski

Poeta i dźwięki w nowym mieszkaniu
Uwagi o cyklach wierszy *Trynkowanie mrówkowca*
i *Niedzielojda* z tomu *Odczepić się* Mirona Białoszewskiego

Zbiór wierszy *Odczepić się* (wydany w roku 1978) wyznacza wraz z innymi tomami Mirona Białoszewskiego opublikowanymi w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nową fazę twórczości poety, której specyfikę określa bezpośrednia inspiracja rzeczywistością zdarzeń oraz dystans wobec tradycyjnych rozgraniczeń na poezję i prozę. Poeta, wzorując się na rozwiązaniach wypracowanych już w tomie *Było i było* (wydanym w roku 1965), sporządza w tym zbiorze „diariusz” sytuacji, którego zapisy dotyczą początkowej fazy nowego etapu jego życia – po zawale (w listopadzie 1974 r.) i przeprowadzce do nowego mieszkania (w połowie 1975 r.).

Istotę egzystencjalnego doświadczenia poety wstępnie sygnalizuje wyrażenie stanowiące tytuł zbioru – „odczepić się” – potocznie oznaczające ‘uwolnienie się od kogoś lub czegoś’ lub ‘zaprzestanie zajmowania się kimś lub czymś’. Szerzej doświadczenie to opisują kolejne wersy pierwszego utworu w zbiorze:

Odczepić się

Od starego zamieszkania
od Marszałkowskiej
od tego co było do zawału
od siebie
od tchu

Pomału pomału
chce czy nie chce
się
spadnie

Zapoczątkowanie nowego etapu w życiu polega, według Białoszewskiego, na spojrzeniu z dystansem na to, co stanowiło o specyfice dotychczasowej egzystencji. Kolejne fazy tego dystansu, ujęte przez poetę w anaforycznym wyliczeniu, przypominającym listę postanowień powziętych przed realizowaniem zupełnie nowego zadania, obejmują kolejno: dawne miejsce zamieszkania, styl

bycia z okresu przed doświadczeniem granicznym, jakim był zawał serca, oraz osobowość i oddychanie, będące jedną z podstawowych czynności życiowych.

Poeta, obejmując w swoim rozważaniu to, co zewnętrzne w stosunku do „ja” i stanowiące przedmiot wyboru, oraz to, co dla danego „ja” własne i charakterystyczne, a w końcu to, co dla każdego konieczne i pewne – powszechną i nieuchronną śmierć, tworzy zarys rozpoznawanego przez siebie porządku rzeczywistości. Egzystencja – w tym „projekcie” – jest stopniowym i nieodwracalnym zbliżaniem się do śmierci – jako przeznaczenia istnień, co przenośnie przedstawia fragment kończący utwór.

Jaki jest zatem sens zadań wyznaczanych przez poetę samemu sobie poleceniem „odczepić się”? Emocjonalne oderwanie od „starego zamieszkania”, zerwanie z dawnym trybem życia, pokorne „pomniejszanie” samego siebie oraz nabieranie dystansu do własnego ciała – to kolejne etapy „przygotowania” do spełnienia własnego istnienia w śmierci. Odwracając negatywną formułę tego „programu” – „odczepieniu się” od doczesnego istnienia i tym samym „oswojeniu” własnej śmierci może sprzyjać: zakorzenienie w nowym mieszkaniu i jego okolicy, życie tym, co teraźniejsze – dzięki oczyszczeniu pamięci z rzeczy nieodwołalnie minionych i bezpowrotnych, doskonalenie moralne własnego „ja” drogą ćwiczeń ascetycznych oraz praktykowanie medytacji pozwalającej „wyjść” poza granice własnego ciała i osiągać mistyczną – pozaczasową – jedność z tym, co wieczne. Utwory ze zbioru *Odczepić się* dostarczają wielu przykładów trudnej „realizacji” kolejnych punktów tego „programu”, w którym wypracowywanie dystansu wobec świata staje się równoznaczne z gotowością na śmierć.

Niektóre cykle wierszy, tworzących ten tom, ukazują proces „oswajania” przez poetę nowego mieszkania w wielopiętrowym bloku – na Saskiej Kępie przy ul. Lizbońskiej. I choć poeta od początku zbioru ukazuje „blok-mrówkowiec” oraz jego otoczenie w krzywym zwierciadle, zamieszkanie na siódmym piętrze wydaje się traktować jako ważny i symboliczny „etap” w swojej duchowej biografii. W następnym po *Odczepić się*, lakonicznym utworze stwierdza bowiem:

Wyniesienie
nastąpiło

Miejsce i sytuacja, w których znalazł się poeta, zostają rozpoznane przez niego jako szansa zobaczenia siebie i świata z innej i zupełnie nowej perspektywy. Poprzednie mieszkanie początkowo traktował on jako obszar przeznaczony do duchowej eksploracji – jako wieloelementowy przedmiot kontemplacji. Z czasem stało się ono – na wzór eremickiej pustelni – przestrzenią do odprawiania

samotniczych praktyk kontemplacyjnych, mających za przedmiot „ja” poety i uchwycone przezeń „sytuacje”¹.

Wydaje się, że nowe mieszkanie powinno stać się miejscem sprzyjającym kontemplacyjnemu spojrzeniu na całą rzeczywistość: nadal pełniąc funkcję zakonnej celi, zarazem pozwolić – z powodu nowego usytuowania – na poszerzenie przedmiotu kontemplacyjnych praktyk poety. Aby mogło to nastąpić, obca i budząca niechęć przestrzeń mieszkania w „bloku-mrówkowcu” na „Saskiej Kępie-Chamowie” wymaga nieustannego „oswajania”.

Jednym z często przywoływanych przez poetę czynników utrudniających zakorzenienie w nowym mieszkaniu są obce, przykre, zakłócające spokój dźwięki. Wiele wierszy z tomu *Odczepić się* to świadectwa bezsilności poety wobec hałasów pojawiających się wokół jego mieszkania, pochodzących zza okna, zza ściany lub znad sufitu. Irytujące odgłosy wydają pracujący na rusztowaniach tynkarze, krzątający się wewnątrz bloku mieszkańcy oraz grające radio².

Zmagania poety z dotkliwie oddziałującymi dźwiękami najlepiej ukazują dwa cykle: *Trynkowanie mrówkowca* i *Niedzielojda*. Każdy z nich jednak opowiada odmienną historię tych zmagających i przedstawia nieco inne rozwiązanie „problemu” przykrych hałasów.

W pierwszym ogniwie *Trynkowania mrówkowca* hałasy towarzyszące pracom tynkarskim („objanie” i „krzyki”) zostają porównane do uderzania w tarabany. Ich raptowność i cykliczność powoduje skojarzenie z wojskową szarżą: tynkarze – niczym wojsko – dokonują „agresji” na prywatną przestrzeń mieszkań, pojawiając się niespodziewanie w oknach. Jawią się w nich niczym niebieskie hufce – tajemniczy, nieprzewidywalni i budzący strach przybysze z innego świata:

Te niebiany

napadli
oknami, pomostami,
waleniami w rury

Leżę przyczajony
w dziurze muru
za parapetem winda
i latania

Łomot! Trzęsienia
szyby!
[...]

¹ Były to w istocie dwa rzeczywiste mieszkania poety: z ul. Poznańskiej i z pl. Dąbrowskiego. O motywie domu w twórczości Białoszewskiego pisała A. Legeżyńska w szkicu *Dom Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*. Szkice pod redakcją Michała Głowińskiego i Zdzisława Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 62–79.

² Listę tych hałasów uzupełniają trzaskające drzwi, „śpiewające” rury i przelatujące samoloty – odnotowane w innych zbiorach Białoszewskiego opublikowanych w latach siedemdziesiątych (np. w *Poezjach wybranych*, *Rozkurzu*, *Wierszach wybranych i dobranych*).

Osaczenie przez „obcych”, przybywających z zewnątrz i naruszających „granice” bloku, burzy wewnętrzną równowagę poety tak dalece, że tynkarze w jego śnie stają się planującymi zbrodnię bandytami (*Ballada w śnie...*):

Śniła mi się Gracja i
Gracja i
że ją mieli zabić ci
[...]
Gracja. Stoi przy windzie
przy windzie.
Już bandyta gdzie indziej).
[...]
Bandyci się wspinają
wspinają
W rusztowania dmuchają.
[...]

Przebudzenie w sobotni poranek przynosi poecie złudną nadzieję, że tego dnia w pracach tynkarskich nastąpi przerwa, skutkująca względną ciszą (*Miała być dziś sobota nieczynna...*). W napięciu prowadzi zatem nasłuchiwanie, które przynoszą jednak negatywną weryfikację jego oczekiwań:

[...]
słucham
w podejrzeniu
bębnia parapety
to pierwsze krople?
gołąbki?
czy już oni?
może nie oni?
nawoływania są
postukiwania są
rusztowania drżą?
jeszcze nie.

oj, te uszy duszy.

Są!

Negatywne odczucia spowodowane przez hałas mają jeszcze inną przyczynę. Poeta dysponuje niezwykle wrażliwością na wszelkie, nawet najdelikatniejsze dźwięki. Brzmienia, które słyszy, są dla niego jednak czymś więcej niż tylko zjawiskami akustycznymi. Słuch pozwala mu docierać do tego, co ukryte – wewnętrzne, duchowe. Słuchając, może odkrywać treść duszy świata. Dźwięki, z którymi spotyka się w nowym mieszkaniu, odbiera przede wszystkim jako irytujące i przykre, ponieważ są trudne do pogodzenia z odkrytymi przez niego

do tej pory przesłankami harmonii świata. A harmonię tę – na co wskazuje wiele jego wcześniejszych utworów – może mu ukazywać także muzyka. W nieprzyjemnej aurze akustycznej poeta podejmuje zatem próbę słuchania muzyki z płyt, chcąc oderwać uwagę od obcych dźwięków. Odtwarzane z płyt kompozycje okazywały się już wcześniej dla niego źródłem metafizycznego ładu oraz katalizatorem natchnienia, prowadzącego ku przeżyciom, którym nadawał znaczenie doświadczeń mistycznych. Kolejny w cyklu utwór *Puszczanie płyt w mrówkowcu* od pierwszych wersów sugeruje jednak nieskuteczność takich praktyk w obecnej sytuacji:

kręć się kręć

zgrzypce

puk
tam?

tam

Puszczanie płyty to jednocześnie wprawienie w ruch muzyki; fraza „kręć się kręć” opisująca ruch talerza gramofonu i nawiązująca do tekstu *Prząśniczki* Stanisława Moniuszki, aluzyjnie przywołuje ruch wrzeciona – metafory form muzycznych, obecnej już we wcześniejszych utworach Białoszewskiego³. Płyta z muzyką to zatem wrzeciono zawierające harmonijny zwój – ciąg dźwiękowy – słuchany tu z nadzieją, że siła jego porządku zdoła podziałać jak antidotum na niepokojące układy akustyczne. Jednak zewnętrzne hałasy deformują muzykę („zgrzypce”). Kantylenę skrzypcową „wypierają” z pola słyszenia postukiwania budzące skojarzenia z tajemniczymi sygnałami granymi na afrykańskich tam-tamach – być może kryjące w sobie jakiś przekaz, jednak uznane przez poetę za wypowiedź „dzikich”.

Podczas słuchania płyt do poety zaczynają docierać hałasy z wnętrza bloku, powodowane przez sąsiadów z góry. Kolejne części utworu *Puszczanie płyt w mrówkowcu* są zapisami narastającego wzburzenia wywoływanego przez dobiegające znad sufitu „korzystanie”, „obijanie”, „bicie”, „pukanie”, „rżnięcie”:

Sufit biega na obcasach

kłuje w uszy
ja leżę tu
nie napadniemy na siebie po klitkach
wykwity bytu
a i tak nas zamorduje

niezbyt
jest może nie przyjemniejszy
bezpieczniejszy

³ Np. w wierszu *Sól konstrukcji* z tomu *Obroty rzeczy* (1956).

**Boże, dokończ im tę szafę
do sufitu nad sufitem!**
Bo korzystają
i objają, objają,
prawda, że w subtelnościach,
ale ja mam uszy przebite
i co gorsze – mam ich w sobie
pełno.

Podniósłbym rękę
jak to Boże Dziecię
i błogosławił wszystkie wioski z miastami
które są pod moim oknem
i się przesypują
ale co z tego – skoro nade mną
tylko ci jedni biją, pukają, rzną drzewo
jak ten Adam i Ewa
rano i wieczorem
i chcę ich kochać, i nie mogę,
chcę być pod nimi
a muszę uciekać

Uciekam
zjeżdżam
windą w świat.
[...]

Poeta, rozdrażniony stukotem obcasów, chciałby pogрузić siebie i otoczenie w niebycie i nieodczuwaniu. Słyszając całą „orkiestrę” hałasów, w uniesieniu chętnie błagałby Boga o cud „dokończenia szafy” sąsiadom. W ironiczne sformułowania wpisuje niechęć wobec sprawców swoich słuchowych cierpień. Jednak zarazem próbuje hamować emocje, racjonalizować atawistyczną agresję, być wyrozumiałym dla młodych z góry, postrzeganych jak mityczni rodzice rodzaju ludzkiego, i przyjmować wobec nich postawę ewangelicznej łagodności – sygnalizowaną w parafrazie zdania pochodzącego z ostatniej strofy kolędy *Bóg się rodzi* Franciszka Karpińskiego. Jego irytacja miesza się z przekonaniem o potrzebie „świętego” zobojętnienia na wszystko i praktykowania dobroci; bowiem ludzkie istnienia w bloku to jedynie „wykwity bytu”, czekające na swoje spełnienie w śmierci.

I choć poeta ma świadomość, że – chcąc być doskonały – powinien wykorzystać przykre doświadczenia do praktykowania pokory i ascezy, a więc „pokochać” tych, którzy go irytują, obce i osaczające dźwięki koncentrują na sobie uwagę tak dalece, że musi on uciekać „windą w świat”. Dopiero wtedy – poza blokiem – staje się możliwe odczucie ulgi, zrównoważenie uczuć, i w końcu – doświadczenie radosnego uniesienia (ukazanego we fragmentach *i nagle jak widelec...* oraz *A jak wróćę...*). Wyciszenie uzyskane w ten sposób

staje się dla niego źródłem wewnętrznej siły, pozwalającej – mimo niesprzyjających warunków – na udaną i pełną egzystencję. Po powrocie do mieszkania stwierdza bowiem:

Święte życie
tu może być
u siebie
cicho
na tej górze
w rurach, w murach
jeżeli tylko jest życie
w sobie;
[...]

Dopiero dzięki duchowemu umocnieniu poeta może słyszeć „na górze” bloku ciszę oznaczającą wieczność i wyrażać nadzieję na „święte życie [...] u siebie”.

Być może na skutek tego doświadczenia zmagania poety z irytującymi hałasami, ukazane w późniejszym cyklu *Niedzielojda*, mają już inny, mniej dramatyczny przebieg. Początkowo jednak obce dźwięki dochodzące zza ściany powodują jego silne wzburzenie:

ściana
radio
aktywna o Jezu!

Zarąbać
te śpiewaczki
w ścianie

Warto podjąć próbę bliższej identyfikacji tej irytującej poetę muzyki. Częstka „ojda”, będąc nawiązaniem do obecnego w pieśniach ludowych zawołania „oj dana”, sprawia, że w tytułowym neologizmie można także upatrywać symbolicznego ujęcia akustycznej aury dnia świątecznego w bloku „na Chamowie”. W ten sposób powstaje sugestia, że muzyka płynąca z radia sąsiadów za ścianą w niedzielny poranek to ludowe przyśpiewki⁴.

Stan emocjonalny, będący reakcją na tę muzykę, poeta przedstawia jako lęk przed śmiertelnym niebezpieczeństwem („ściana / radio / aktywna”), zdolny wywołać ślepą agresję („zarąbać / te śpiewaczki / w ścianie”). Adresatem negatywnych uczuć nie są tu sąsiedzi poety, ale jedynie muzyka, której słuchają.

⁴ Skądinąd wiadomo, że Białoszewski zupełnie nie gustował w takiej muzyce. Tadeusz Sobołewski, wspominając o płytach i upodobaniach muzycznych poety, dobitnie stwierdził: „Nie znosił folkloru” (T. Sobołewski, *Post scriptum: muzyka u Mirona*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 235).

Paradoksalnie, po irytujących odgłosach i na przekór rodzącemu się wzburzeniu, poeta doświadcza niespodziewanego natchnienia, dającego możliwość „zobaczenia” w świecie rzeczy ukrytych:

Natchnienie.
Położenie.
Wstało
Wyrzałem,
wisiąło na włosku
– rwało się?
– a nie

Być może doświadczenie to jest skutkiem udanego już tym razem „oswajania” przykrych hałasów muzyką z płyty; w reakcji na ludowe przyspiewki poeta zaczął najprawdopodobniej słuchać muzyki klasycznej. Bowiem następny wiersz – *Zawieszenie w porozumieniu* (zamykający cykl *Niedzielojda*) – ukazuje sytuację, w której poeta, spoglądając przez okno, słucha kompozycji Mozarta. Muzyka dawnego kompozytora w połączeniu z obrazami i obcymi dźwiękami świata stwarza w świadomości poety zupełnie nową całość⁵:

płyta
upał
wyglądam
dziecko w piasku
siedzi
nie idzie czas
nie idzie

płyta
odwija nadanie
Mozarta
słyszę

⁵ To samo zdarzenie Białoszewski utrwalił w prozie z dziennika *Chamowo*, wydrukowanej już po śmierci poety w „Tygodniku Powszechnym” – 1985, nr 6:

[...] Wróciłem zmęczony. Nastawiłem babę z Mozartem i od razu przypomniało mi się w całym sobie tyle przeżyć z Mozartem, to znaczy tyle mnie z nim łączy, że nic się nie da już odwołać.

[...] Pootwierałem pierwszy raz po zimie okna od pokoju. [...] Wywiesiłem się z dziewiątego piętra. W dół. Ile ludzi, dzieci. Huśtawka, trawki. Psy. [...] W piaskownicy dzieci, małe, małe, jedno aż nieporadne. Co ono ma z tego? Czy ma, i ile? I nagle wpatrzyłem tę piaskownicę napadem całego wczucia. Ogromnie dużo ma. Nie wie co, ale całe w piachu, w obijaniu ręką o deskę o ciepło. O tak. Pamiętam. Jakbym tam spadł, i jak w niebo, w ten piasek, i grzebał się. I całe to małe towarzystwo nie liczy czasu. Zrobiła się z miejsca wieczność. Czas wisi. Czas jest odłożony. I już był zwyciężony? Ale racja. Za ileś to ten piasek nie będzie taki w tym szczęściu, i to dziecko też nie... zmienia się... odmienia z czasem. Czas wylazł. Jest. No trudno. To tyle co ja go teraz potrzynam w ręku. Nad podwórkiem. Wisi. Ma dwa końce. Ale jeden koniec utopiony w żywiole oddalenia, nie złapania. To tak i z Mozartem. On nadawał mi wtedy. Teraz ja odbieram. Trzymam za ten koniec, tamten utopiony.

Więcej się nie da.

co
nie wiem, wyglądam
to ta nitka
odwija się,
w ten piasek
na dół
wisimy
na niej

Poeta relacjonuje tu wrażenie oderwania od świata doczesnego: obraz dziecka w piaskownicy prowadzi poza czas („nie idzie czas”), a słuchana muzyka – „nadanie Mozarta” – wyzwala słyszenie tego, co ukryte wewnątrz rzeczy. Wtedy też widzi on – wpisaną w obserwowane zdarzenie – muzyczną nić, która „odwija się” w dół wraz z dźwiękami utworu Mozarta; widzi również, że jest na niej zawieszone całe istnienie. Z jednej strony, nić ta – podobnie jak w indyjskich *Upaniszadach* – wydaje się wiązać doczesność z wiecznością – jest osią świata⁶; z drugiej zaś – za mitologią grecką – symbolizuje pogrążone w czasie życie i los, którego spełnieniem ostatecznym jest śmierć, symbolizowana przez piasek⁷. Białoszewski określa to przeżycie „zawieszeniem w porozumieniu” (co tworzy podobieństwo z obrazem zawartym w poprzednim utworze); jest więc ono nawiązaniem kontaktu, którego stałym elementem jest jednak równocześnie dystans. Bowiem pełnię zjednoczenia z Bytem, nieosiągalną w przeżyciu mistycznym, przyniesie dopiero śmierć.

„Nadanie” Mozarta z płyty stało się przyczyną mistycznego wykroczenia poza czas⁸. Jest znamienne, że stało się to za sprawą muzyki pochodzącej z obracającego się przedmiotu – muzyki „mechanicznej”, a nie „żywej”; czas zatrzymał się podczas słuchania muzyki nagranej – a więc już niezmiennej, „pozaczasowej”. Muzyka, zdolna wyprowadzić świadomość człowieka poza doczesność – „odczepić” go „od tchu” – staje się dla Białoszewskiego sygnałem śmierci, rozumianej jako spełnienie istnienia.

⁶ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 250.

⁷ Za kontekst tego zobrazowania można przyjąć podanie z mitologii greckiej: „nić istnienia to potomstwo zrodzone z harmonijnego wirowania wrzeciona tworzącego materialne życie”; tkanie bogiń było wiązaniem „nici czynnych i biernych – osnowy i wątku, krzyżujących się na krosnach tkackich” – wiązaniem świata materii i wegetacji z tworzeniem i życiem; przecięcie nici losu przez Mojżę Atropos oznaczało śmierć człowieka (zob. *ibidem*, s. 250).

⁸ Anna Sobolewska, komentując prozę z dziennika *Chamowo* (zob. przyp. 4), zauważyła: „Czas zostaje zatrzymany i podwórko zastyga w słońcu za sprawą poetyckiej magii. Potrzebny był do tego jeszcze jeden czarodziej, wychylony z nim z okna na dziewiątym piętrze – Mozart. Bohater tego fragmentu, dzieci w piaskownicy i Mozart – wszyscy oni tworzą magiczny trójkąt służący do zatrzymania czasu. Wszyscy są jakby nawleczeni na wieczność, która „jak jeden sznurek / każdego ciągnie” (A. Sobolewska, *Lepienie widoku z domystu. Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, s. 125–126).

Próby „oswojenia” nowego mieszkania i zakorzenienia w nim własnej egzystencji sprowadzają się zatem ostatecznie – w cyklu *Niedzielojda* – do znajdowania przez poetę harmonijnych i elementarnych powiązań między muzyką – symbolizującą nadrzędny ład – a chaotycznymi zdarzeniami. Okazuje się, że obcy świat bloku można porządkować i „oswajać”, nakładając na jego dźwięki i obrazy muzykę klasyczną. Działania te sprawiają w końcu, że staje się możliwe zupełnie nowe spojrzenie na irytujący i niepokojący swoimi odgłosami „blok-mrówkowiec”. „Nowe układy akustyczne” wydają się bowiem – tak jak inne, nieznane sytuacje – rzeczywistością, w której można by, poprzez jej odpowiednie „nastrojenie”, poszukiwać esencji Bytu; mogą one także stać się dla kontemplującego świat mistyka zdarzeniami oczyszczającymi, dzięki którym osiąga się wyższy stopień rozwoju duchowego, by w końcu „odczepić się” od doczesnej egzystencji.

Jerzy Wiśniewski

A poet and the noises in a new flat
Comments on the cycles *Trynkowanie mrówkowca* and *Niedzielojda*
from a collection of poems *Odczepić się* by Miron Białoszewski
 (Summary)

A new flat in a high-rise block in Saska Kępa-Chamowo described by Miron Białoszewski in a collection of poems *Odczepić się* (published in 1978) is a strange and unfriendly area which the author must constantly get familiar with. Some of the factors which make it difficult for the poet to feel settled there are strange, annoying and disruptive sounds. Many poems testify how helpless Białoszewski was against the noises coming from outside the windows, behind the walls and ceiling. However, in the cycles *Trynkowanie mrówkowca* and *Niedzielojda* the poet shows how he tries to “civilize” or “domesticate” the noises by discovering their harmonious and elementary connections with music which symbolizes a superior order. Finally, it turns out that a hostile world of this high-rise block can be arranged and organized by drawing parallels between the noise and classical music. In this way it is possible to look at the acoustically irritating block of flats with a new perspective. These new acoustic relations seem to be – as other unknown situations – a new reality where one can tune in and search for the essence of being.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

Anioł – byt transcendentny czy figura poetycka? O funkcjach postaci anielskich w poezji Adrian Szymańskiej

W zbiorze szkiców dotyczących poezji polskiej ostatniej dekady XX w. Piotr Śliwiński pisze:

Niektóre cechy poezji Adrian Szymańskiej wystawiają cierpliwość krytyka ufającego bardziej ironii i nieufności niż deklaracji i deklamacji na ciężką próbę. Za dużo silnych efektów, egzageracji, „światlistych luster, zmierzchów, wieńców uniesienia”, raz oratorstwa, a kiedy indziej bezpośredniości i obnażenia. Jakby za dużo poezji w tej poezji¹.

Wątpliwość tę można doprecyzować, wskazując konkretne dziedziny owych „nadmiarów”, co zresztą Śliwiński czyni. Niewątpliwie w poezji autorki *Requiem z ptakami* zauważyć można persewerację pewnych figur wyobraźni, motywów powracających w niezliczonych wariantach. Wyrażają one ogrom i wspaniałość świata oraz nienasycony głód poznania, doświadczenia i zespolenia z tym wszystkim, co istnieje; dynamizm rzeczywistości, jej olśniewającą urodę i wymiar duchowy, czy wręcz boski². Należą do nich motywy związane z nieograniczoną, kosmiczną przestrzenią, z przenikającym wszystko światłem i ze swobodnym ruchem, pędem, lotem. W poezji Szymańskiej znajdujemy zatem istotnie – jak na wrażliwość współczesną – niewątpliwy „nadmiar” słońca i gwiazd, blasku, ognia, wiatru kojarzącego się z tchnieniem Ducha, nadmiar lotu i skrzydeł...

Dodać jeszcze można: „nadmiar” aniołów.

¹ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 98.

² W rozmowie z Piotrem Szewcem poetka stwierdza: „Jeśli umiemy patrzeć na świat, to w każdej drobnej rzeczy widzimy wszystko, ponieważ cały wszechświat przeniknięty jest tą samą siłą sprawczą, ukrywającą pełnię swej wszechmocy przed naszymi oczami. Ci, którzy lubią uczone formułki, nazywają taką postawę panteizmem. Sądzę, że poeta, który traktuje serio to, co ma wokół siebie, wie, że wszystko jest jednakowo ważne i że jest przeniknięte światłem ożywiającej duchowości” (A. Szymańska, *Przyjaźń jest podstawą mojego istnienia*, [w:] P. Szewc, *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002, s. 203). Szymańska pozwala zatem określić swoją poetycką wizję świata jako panteistyczną, co w sensie teologicznym nie jest jednak prawdą w odniesieniu do tej twórczości, wyraźnie akcentującej istnienie Boga osobowego.

Już przy pobieżnej lekturze kilku ostatnich tomików poetyckich Szymańskiej³ rzuca się w oczy intensywna obecność „anielskiego” słownictwa. Wnikliwsze czytanie pozwala stwierdzić, że w wielu przypadkach chodzi faktycznie o obecność zaledwie werbalną, o przywołanie słowa „anioł” i pokrewnych w funkcji epitetów oraz składników porównań czy metafor, co nie oznacza, że jest to obecność mało istotna; owe elementy obrazowania poetyckiego współtworzą wszak „światoodczucie” tej poezji.

Z tego punktu widzenia nie jest oczywiście kwestią marginalną fakt, że Szymańska nie stroni od patosu, wzniosłości i egzaltacji, nieczęsto goszczących w poezji najnowszej. W sferze wyborów językowych jakości owe realizują się poprzez użycie hiperbolizacji, wyrazów niecodziennych, można by rzec: przesadnych, odnoszących się do tego, co suponuje wielkość (w różnych znaczeniach tego słowa). Przykład najbardziej może wyrazisty i znamieny: „świat” to często za mało, poetka woli powiedzieć: „wszechświat”.

W tych kategoriach można tłumaczyć motywację wyboru ujęcia słownego odnoszącego się do kwestii tyleż oczywistej i powszechnej, co, w indywidualnym ludzkim doświadczeniu, każdorazowo wykraczającej poza „zwykły bieg rzeczy” – śmiertelności:

Wiesz, że musisz stąd odejść –
żaden archanioł nie odwoła godziny agonii.
(*Wieczór*, OP, s. 17).

Podobny zamierzony dramatyzm, niemal prowokacyjny bunt dźwięczy w pytaniu, zadany umarłemu: „Czy zerwałeś się z archanielskiego łańcucha?” (*Lament*, R, s. 16), pytaniu o to, jak człowiek z krwi i kości odnajduje się w zaświatach, w radykalnie innym sposobie bytowania. Zarówno cytowane pytanie, jak tonacja całego wiersza (również w innych fragmentach odwołującego się do semantyki uwięzienia) przesycane są lękiem przed ową innością i poczuciem jej obcości. Nasuwa się skojarzenie z takimi wcześniejszymi i powszechnie znanymi wierszami, jak *Urszula Kochanowska* Leśmiana i *U wrót doliny* Herberta. Podobnie jak Leśmian, Szymańska obrazuje tęsknotę zmarłego za światem żywych (choć z odmiennej perspektywy) i podobnie jak Herbert wyraża lęk wobec idei „sterylnej wieczności”, obcej ziemskim doświadczeniom. W takim kontekście anielskość jest obca i odpychająca, bo pozaludzka.

³ W artykule nie przywołuję całej, liczącej jedenaście tomików, twórczości poetyckiej Adriany Szymańskiej, gdyż figura anioła dopiero w nowszych wierszach zyskuje znaczącą rolę, co związane jest z bardziej ogólną tendencją rozwojową tej poezji, z tomiku na tomik coraz silniej nasyconej odniesieniami do sfery chrześcijańskiego sacrum. Dlatego też przedmiotem refleksji są tu jedynie następujące tomiki: *Requiem z ptakami*, Wrocław 1996 (skrót R); *Opowieści przestrzeni*, Wrocław 1999 (OP); *Lato 1999*, Warszawa 2000 (L); *In terra*, Kraków 2003 (IT), *Z dziennika dywersantki*, Sopot 2006 (ZDD). Cytaty poetyckie lokalizuję w tekście głównym, stosując zapis skrócony: po cytacie podaję tytuł wiersza, skrót tytułu tomiku oraz numer stronicy.

Przywołane przykłady są jednak w poezji Szymańskiej wyjątkami. Anioły bowiem niemal zawsze ewokują tu krąg pozytywnych wartości, które na ogół z nimi kojarzymy. Chociażby – piękno i czystość:

[..] korona

z galaktyk – czysta jak dotyk anielski.

(Ryszard Gancarz: *Nad Wisłą*, IT, s. 36).

Leksyka odnosząca się do aniołów przywołuje także wzniosłość, ale związaną z tym, co upragnione, budzące podziw i wdzięczność, co jest domeną pozytywnych doświadczeń i uniesień. Interesujące, że mogą to być doświadczenia związane z najbardziej „ziemskimi” obiektami, jak choćby ulubione miasta i elementy ich architektonicznego pejzażu:

Ty jesteś, Miasto moje, aniołem z płomienia,
co obejmuje skrzydłem arkę mego serca

(*Madrygał toruński*, R, s. 66).

Słowa te otwierają jeden z licznych u Szymańskiej „madrygałów”, wierszy poświęconych miastom: w tym przypadku Toruniowi, z którym związane są młodzieńcze wspomnienia poetki. Dokonana w słowie sakralizacja niesie tu sensy estetyczne i emocjonalne, autorka nie wkracza w dziedzinę rzeczywistej nadprzyrodzoności. Inaczej jest w *Madrygale śląskim* z najnowszego tomiku *In terra*, w którym przechadzka zachwyconej bohaterki lirycznej po mieście także opisana została językiem przesyconym odniesieniami do sfery sakralnej:

Ide, wiedziona teraz barwą i głosem Wszechświata,
aż wyrasta przede mną błękitnoskrzydły gmach
wzniesiony niechybnie przez Anioły.

(*Madrygał śląski*, IT, s. 26).

„Uskrzydlenie” miasta przez konsekwentnie stosowaną metaforykę nabiera tu sensów głębszych, odnoszących się do fundamentów rzeczywistości i jej ostatecznych przeznaczeń. Uchwytne wzrokiem czy słuchem piękno objawia wymiar transcendencji, a zarazem samo zostaje niejako przeniesione w wieczność: przynajmniej w nadziei wyrażonej przez bohaterkę liryczną.

„Anielskie słownictwo” służyć może zatem opisom pejzażu miejskiego. Jednak znacznie częściej figura anioła pojawia się wtedy, gdzie bohaterka liryczna staje wobec otwartej przestrzeni:

Kto wypływał na suchego przestwór oceanu, wie,
jak słońce pieści ostrza traw,
wzniesając w nich srebro-skrzydła włócznie blasku.

[...]

Jak u końca drogi wijącej się wśród pól
wykluwa się z wolna mżysty anioł horyzontu.
(*Inskrypcja przydrożna*, OP, s. 45).

Pierwsze słowa tego liryku są czytelnym echem *Stepów Akemańskich*. Uważny czytelnik znajdzie więcej podobnych parafraz czy mikrocytatów, nie tylko z twórczości Mickiewicza; poezja Szymańskiej wiele czerpie z tradycji romantycznej i nie próbuje tych związków ukrywać. Z polskiego romantyzmu wywodzą się niektóre z nawiedzających pejzaż liryczny aniołów: „senne anioły wiatru” (*Z Księgi Przejścia*, OP, s. 5) lub „anioł zmięzchu” (*Po burzy*, IT, s. 63). Można by rzec, iż są one poetyckimi krewnymi chociażby „aniola burzy” z księgi X *Pana Tadeusza*, choć brak im jego imponującej potęgi⁴. Nic w tym dziwnego, gdyż towarzyszą łagodniejszemu zjawiskom naturalnym niż Mickiewiczowska burza. To anioły zwiewne, nieuchwytnie, niedookreślone co do swej natury. Ich pojawienie się buduje swoisty klimat emocjonalny wierszy.

Porzucając owe romantyczne wzorce, angeliczne słownictwo przywołuje tonację lżejszą, nawet figlarną: „pachnąca o zmięzchu / jak śmiech aniołów maciejka, gniady koń / z rozwianą aureolą pędu” (*Beethoven*, IT, s. 24) to cząstki świata, w którym cudowne jest zarazem najbliższe, znajome, dające się dotknąć. Świat Adrian Szymańskiej jest cudowny⁵, w wielu odcieniach znaczeniowych tego słowa. Najprościej – jest światem pięknym, którego uroda przemawia do wszystkich zmysłów. A owo piękno jest traktowane bez podejrzliwości, z zaufaniem i entuzjazmem nieczęstym w najnowszej poezji. W tym sensie jest to piękno rzeczywiście „anielskie”, choć zarazem zakorzenione w materii.

Piękno bywa wystarczającą motywacją dla pojawienia się figury anioła. Tak jest chociażby w jednej z dość licznych w poezji Szymańskiej ekfraz – poetyckich opisów dzieła sztuki malarskiej:

To tam przelatuje anioł – niemy szafarz piękna –
Wieńcząc cały ten pejzaż skrzydłem szelestu
i blaskiem sukienki. I słychać, jak na brzegu

⁴ „Czasem widnokrąg pęka od końca do końca,
I anioł burzy na kształt niezmiernego słońca
Rozświeci twarz, i znowu, okryty całunem,
Uciekł w niebo i drzewi chmur zatrasnął piorunem” (*Pan Tadeusz*, ks. X, w. 79–82. Cyt. wg: *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1980, s. 457).

Anioł ów, który zresztą, jak informuje Pigoń, pojawił się dopiero w kolejnej redakcji opisu burzy, jest tu po prostu lirycznym komponentem poetyckiego obrazu, czy raczej: usamodzielnionym obrazem w ramach większego. W podobny sposób funkcjonują „pejzażowe” anioły współczesnej poezji.

⁵ „Tę poezję buduje wiara w to, że cud nie tylko zdarza się, lecz jest na stałe wrośnięty w życie” – pisze I. Smolka (*Wielka Imaginacja*, [w:] *Dziewięć światów. Współczesne poezje polskie*, Warszawa 1997, s. 91). Smolka ma na myśli temat miłości mężczyzny i kobiety, ale można poszerzyć sens tego spostrzeżenia, nie odnoszącego się wszak do najnowszych tomików poezji.

zarosłym zielskiem, tuż obok przystani, bije czyjeś serce,
tak urzeczone świętością tej chwili,
że nigdy już nie opuści namalowanej głębi.

(Ryszard Gancarz: *Nad Wisłą*, IT, s. 36).

Wiersz ten być może odnosi się do dzieła malarskiego, którego reprodukcja znajduje się na okładce tomiku⁶. Obraz Gancarza operuje plamami barw, kontury przedmiotów są na nim zatarte; przedstawia on pejzaż bez ludzi. Tu nie może pojawić się anioł – namalowany. Ale też ekfraz Szymańskiej nie można odczytywać jako po prostu prób słownego odwzorowania obrazów. Skoro słowo poetyckie „wpisuje” w obraz słyszalne (co jest w odniesieniu do materii malarskiej paradoksem) bicie serca, ono też może „wydobyć” z obrazu anioła. Szelest skrzydeł, blask sukienki – to ślady jego obecności. Nie trzeba, czy wręcz nie można, ich szukać, wyrażając wzrok, wystarczy w nie uwierzyć.

Anioł może zatem bytować w tej poezji na prawach wyobraźni, jako powołany do istnienia przez wrażliwość bohaterki lirycznej. Oto inny przykład takiej kreacji, tym razem w prozie poetyckiej:

Ugrowe rżysko jak niebiański kort czeka tu na swoje Anioły: zaraz zbiegną całe w bieli
czarnym stokiem iglastych koron i podbiją w górę księżyc – srebrną piłkę tenisową.

(*Wieczorne spotkanie*, R, s. 24).

Jaki status w ramach obrazu świata, proponowanego przez poetkę, ma ta przemiana fragmentu znanej, rozpoznawalnej rzeczywistości w przestrzeń jak gdyby na sposób fizyczny znajdującą się na granicy z zaświatami; w miejsce anielskiej zabawy? Metaforyczny, wyobraźniowy czy baśniowy? Stawiając podobne pytania w odniesieniu do tej poezji, nie należy oczekiwać jednoznacznych rozstrzygnięć: wydaje się, że adekwatną odpowiedzią jest stwierdzenie, że tego typu rozróżnienia nie mają tu zastosowania. Bowiem poezja Szymańskiej portretuje piękno widzialnego świata i świata ludzkich uczuć, a jednocześnie owo piękno kreuje. Nie sposób dokonać rozróżnienia obu tych aktów, wskazać granic między nimi. Słowa oddają zachwyt tym, co dane, zastane, ale też ów zachwyt podsycają. Pisanie jest, w ujęciu Szymańskiej, aktem miłości do świata, wiary w jego nadrzędną zasadę i zarazem aktem kreacji.

Owa nadrzędna zasada świata jawi się w twórczości Szymańskiej coraz wyraźniej. Jeśli w odniesieniu do najnowszych tomików nie używa się określenia „liryka religijna”, wynika to raczej z negatywnych konotacji tego terminu, często kojarzonego z poezją dewocyjną, a już na pewno nie z taką, która

⁶ Ewentualnie do innego, przedstawiającego również nadwiślański pejzaż, obrazu tego samego artysty. Nawet jeśli chodzi o inny obraz o podobnym tytule, sądzić można, iż styl kreacji malarskiej powinien być podobny. Zatem to, co dostępne czytelnikowi – reprodukcja z okładki – jest choćby częściowo miarodajne jako obiekt porównania.

pozwala na swobodną grę wyobraźni⁷. Jednak intensywność, z jaką autorka przywołuje rzeczywistość nadprzyrodzoną i to w konkretnym, kulturowo określonym wariacie (chrześcijańskim, a nawet jeszcze ściślej, katolickim)⁸, pozwala chyba mówić o liryce religijnej. W każdym razie wspomniany już Piotr Śliwiński uważa twórczość autorki *Lata 1999* za „jedno z najlepszych we współczesnej poezji wcieleni wyobraźni religijnej”⁹.

Również anioły pojawiają się w liryce Adriany Szymańskiej w kontekście odwołującym się wprost do tradycji religijnej chrześcijaństwa. Szczególne częste są odwołania do powstałej w obrębie tradycji franciszkańskiej i bardzo żywej w kulturze polskiej modlitwy *Anioł Pański* (jak również do samego dźwięku dzwonów wzywających na ową modlitwę). Autorka w pełni akceptuje i wciela we własną wizję poetycką także ludową, naiwną otoczkę wierzeń religijnych. Urokliwy wiersz *Anioł Pański* opisuje chwilę radości przy modlitwie w kaplicy sanktuarium św. Brata Alberta na Kalatówkach: zgodnie z myślą chrześcijańską, anioł towarzyszy tu liturgii, ale sposób ujmowania jego obecności nie odpowiada niematerialnej naturze aniołów, lecz ludowym wyobrażeniom ucieleśniającym świat duchowy:

Przez moment widzimy jeszcze bose stopy Anioła,
któremu nieśpieszno wracać
w gnuśne Zaświaty.

(*Anioł Pański*, OP, s. 32).

Jakkolwiek, pomijając odwołania do modlitwy *Anioł Pański*, sam motyw maryjny pojawia się w poezji Adriany Szymańskiej wyjątkowo, anioły są tu także, zgodnie z tradycją katolicką, orszakem towarzyszącym Pannie Maryi:

A tam, u Syna, masz anioły
wyśpiewujące Tobie chwałę,
i łąki masz, i srebrne stoły,
i gwiazdy Tobą rozgorzałe.

(*Salve Regina II*, L, s. 41).

Stosunkowo często pojawiają się natomiast odwołania do niebiańskiej liturgii aniołów:

Jest właśnie jedenasta i anioły w niebie
spობią się do południowego *gloria* Panu
Zastępów.

(*Madrygał gdański*, R, s. 65).

⁷ O pojęciu „poezji religijnej” tak pisze Zofia Zarębianka: „W stosunku do tekstów późniejszych [niż osiemnastowieczne, w stosunku do których termin ten ma w opisie charakter neutralny] niebezpiecznie zaczęło się ono kojarzyć bądź z artystyczną pośledniością, bądź też – na zasadzie określenia metonimicznego – z poezją dewocyjną” (Z. Zarębianka, *W meandrach metodologii. Zamiast wstępu*, [w:] *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 14).

⁸ Na co wskazują odwołania do konkretnych świąt roku liturgicznego, do nabożeństw paraliturgicznych, jak choćby różaniec itd.

⁹ P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 102.

Poetka wielokrotnie przywołuje także Anioła Stróża. Oto pytania do Boga, zadane w poczuciu duchowej udręki:

[...] Gdzie jest, gdzie jest
Twój świetlisty Anioł, który szedł za mną
krok w krok i chronił mnie w ciemności?
(*Nieskończoność*, L, s. 52).

Interesujące wydaje się to, co w poezji Szymańskiej wykracza poza utrwaloną tradycję religijną, nie negując jej jednak, lecz niejako dopełniając. Modlitwa *Anioł Pański* uprzywilejowana została w tej poezji nieprzypadkowo: jedną z zasad „światoodczucia” stanowi bowiem pojmowanie rzeczywistości jako wielości zwiastowań. Zasadnicza właściwość świata to przesycenie tego, co empirycznie doświadczalne, pierwiastkiem sakralnym. To, co transcendentne, może jednak pozostać przez człowieka niezauważone, nieświadomione:

Idzie i nie wie, że za jej plecami kipi wieczność:
Anioły zaglądają raz po raz w jej twarz,
a ona odgarnia wtedy włosy łagodnym gestem.
(*Dziewczyna*, IT, s. 52).

Owa nieświadomość czy raczej świadomość ułomna, niepełna, dotyczy także samej bohaterki lirycznej tej poezji. Wyznaje ona:

[...] nawet zliczyć nie umiem zakątków wieczności,
gdzie przeoczyłam śpiące anioły.
(*Blask*, IT, s. 14).

Znamienne wydaje się użycie właśnie figury anioła w takim kontekście, *sacrum* bowiem, które przenika świat Szymańskiej, pragnie objawić się człowiekowi. Można powiedzieć, iż rzeczywistość jest wielością objawień danych każdemu, kto zechce się na nie otworzyć. Dlatego też temu, co pojmowane jako zwiastowanie, nie towarzyszy pełen groźnego majestatu anioł biblijny. Jeśli nawet wspomina się anioła jako tego, który przynosi posłanie, jest on niezwykle dyskretny i subtelny – można rzec, uwewnętrznionym. Ponadto w anielskiej roli zwiastuna mogą wystąpić także inne byty, których natura w najmniejszym stopniu nie wzbudza w człowieku sakralnego lęku, chociażby „Boży posłaniec – motyl” (*Obietnica*, R, s. 36)¹⁰.

W poetyckim świecie Adrian Szymańskiej bytom ontologicznie różnym od aniołów przysługuje jeszcze jedna – oprócz zdolności do bycia zwiastunem

¹⁰ Zaś w innym wierszu tego samego tomiku, notując nieuchronne z upływem lat ubywanie sił fizycznych i przybywanie wizyt u lekarzy, poetka pisze, iż jeden z nich: „jest po prostu Aniołem / zesłanym tu dla mnie i liczy czas całkiem inną miarą” (*Schody do nieba*, R, s. 28).

– anielska cecha. Jest to świat „uskrzydłony” w nie mniejszym stopniu, niż świat polskich poetów romantycznych. Skrzydła, lot, pęd, taniec pozwalający oderwać się od ziemi – to motywy nieustannie powracające w tej liryce. Podobnie jak w przypadku poezji Joanny Kulmowej, również inspirowanej romantyzmem, akt kreacyjny Szymańskiej można by nazwać „poetycką konsekracją lotu i skrzydeł”¹¹. „Skrzydłatość”, zdolność do pokonania siły ciężenia (rozumianej metaforycznie), do odrzucenia choćby na chwilę ograniczeń wynikających z własnej natury jest tu cechą wszystkich istot; także tych, które nazwalibyśmy bytami nieożywionymi.

Obdarzając skrzydłami i unosząc w tańcu chociażby ziarnko piasku (w wierszu *Modlitwa ziarnka piasku*, L, s. 31), poetka zarazem potrafi „sprowadzić na ziemię” anioła, ukazując go pośród innych bytów, jako jednego z nich, w powszechnym braterstwie. Wśród „błysków życia”, istot żyjących w pełni tu i teraz, Szymańska wymienia szpaka śpiewającego pieśń godową, mlecz, kwitnącą dziką wiśnię, tęskniącego psa z nosem przy ogrodzeniu. Na równych z nimi prawach występuje, spotkany w centrum miasta: „Zdyszany anioł w cekinowej sukni” (*Z rozmyślań o ufności*, L, s. 20).

Zbratanie anioła z innymi bytami wiąże się z ogólniejszą tendencją do odnajdywania w rzeczywistości ziemskiej odblasków rajskej harmonii. W poezji Szymańskiej Eden odzyskiwany bywa często dzięki doświadczeniu miłości, zakorzenionej w biologii i cielesności, a zarazem pojmowanej na sposób niemalże romantyczny jako związek przeznaczonych sobie dusz. Nic zatem dziwnego, że obrazom owej miłości także patronuje, dziś nieco anachroniczny w tym kontekście, anioł. Miłość jawi się jako „chwila zachwycenia”:

co unosi nas ponad siebie – jakby Anioł
przemknął i błękitną nitką obwiązał
nasze serca, i powiedział:
Oto – jesteście...

(*Przewrotność*, R, s. 34).

¹¹ U. Chęcińska, *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2006, s. 48. Podobieństw w realizacji motywów anielskich znalazłoby się u obu poetek więcej. Badaczka Kulmowej wskazuje na inspirację angelologią Hildegardy z Bingen, „która harmonię świata ujmując także w kategoriach ładu, blasku i śpiewu” (s. 49). W odniesieniu do Szymańskiej można by mówić nie tyle o bezpośredniej inspiracji pismami średniowiecznej mistyczki, co o splocie podobnych jakości: blasku i muzycznej harmonii, przypisywanych wykreowanemu światu. Wspólne obu poetkom byłoby także upodobanie do asocjacyjnie bliskiej anielskim motywom błękitnej barwy; Chęcińska pisze, że dla Kulmowej błękit to „barwa najważniejsza, bo filozoficzna” (s. 51). Podobne ujęcie znajdziemy u Szymańskiej: barwie kwiatów cykorii podróżnika przypisana została wartość epistemologiczna i etyczna, a nawet religijna. „Jego liliowy błękit jest niepodobny do żadnej z innych barw: tak jest czysty, tak niepokalany w swoim zachwyceniu byciem, że można by go mianować orędownikiem świętych” (*Lekcja całości*, IT, s. 12).

A oto zapis chwili decydującej o losach miłości, oświadczyn, które stały się jasne i uświadomione dopiero z perspektywy czasu:

[...] a przecież ów proroczy anioł
przechodzący obok nas w tamtej chwili
absolutnego zaćmienia świata i szepczący swoje
ave, na zawsze o tym przesądził.
(*W Podhorcach*, L, s. 44–45).

W kontekście tematyki erotycznej anioł może być, w ramach zarysowanej w wierszu sytuacji, realną „trzecią osobą”, sprzymierzeńcem, świadkiem, poręczającym swoją obecnością szczególną wartość miłosnego związku. A także zwiastunem (o czym świadczy wypowiedziane przezeń „ave”); miłość bowiem ujmowana jest jako dar pochodzący bezpośrednio od Boga.

Również sam ukochany człowiek często bywa nazywany aniołem. Nie oznacza to podważania jego najzupełniej ludzkiej tożsamości, nie jest jednak także konwencjonalnym epitetem z sentymentalnej czy romantycznej rekwizytowni. Postawione ukochanemu pytanie:

A ty – kim jesteś? Wygnanym aniołem?
Białym skrzydłem nieskończoności
błąkającym się między niebem a ziemią?
(*O nas – inaczej*, L, s. 47).

nie ma charakteru retorycznego. Nie jest też oczywiście pytaniem o status ontologiczny, lecz dotyczy kwestii egzystencjalnych. To jedno z wielu sformułowań tego samego, ponawianego pytania o to, jak i czy w ogóle możliwa jest rzeczywista bliskość dwojga ludzi, czy można osiągnąć pełnię zdomowienia się w świecie, w ciele, w przestrzeni psychicznej drugiej osoby. A także pytania o relację między światem najbardziej kameralnych przeżyć, angażujących zakochanych, a tymi wymiarami ludzkiego doświadczenia, które każdy człowiek przeżywa w samotności. Wiersz, opisujący relacje niemożliwe do wyrażenia w języku racjonalnego dyskursu, portretuje bohaterkę liryczną jako niemal anioła stróża dla duszy ukochanego, błąkającej się, może w marzeniach, po szlaku niebieskim.

[...] chociaż mnie nie widzisz – ja, właśnie ja
prowadzę cię za rękę jak Rafael
ponad rozpaczą, ponad przepaścią świata,
(*O nas – inaczej*, L, s. 48).

I jeszcze jedna funkcja motywu anioła w analizowanej poezji, szczególnie ważna: pojawia się on tam, gdzie mowa jest o poezji samej, o jej naturze, możliwościach, relacji wobec innych wartości.

„Od półtora wieku poezja uznawała siebie za jedną z religii, za religię. Narodzin tej postawy należałoby szukać w początkach romantyzmu czy nawet w preromantyzmie”¹² – stwierdza Jean Daniélou, pragnąc, z perspektywy teologa, ową „mystyfikację poetycką” obnażyć. Gdy poezja staje się samoistnym *sacrum*, nie szukającym oparcia w tym, co ją ontologicznie przewyższa, patronujący jej anioł nie może już być biblijnym wysłannikiem Najwyższego. „Przesunięcie anioła ze sfery obiektywnej do sfery podmiotowej człowieka doprowadziło w końcu do utożsamienia go z mocami wyobraźni twórczej, artystycznej, z projekcjami ludzkich marzeń i najwznioślejszych aspiracji”¹³ – pisze Ireneusz Kania o przemianie, dokonanej w dziełach romantyków. Poezji Szymańskiej, czerpiącej tak wiele inspiracji z tradycji romantycznej, mógłby, przynajmniej potencjalnie, dotyczyć wspomniany proces. Warto zatem prześledzić, jaki status ma postać anioła w tych wierszach poetki, których sens odnosi się do natury poezji; dzięki temu pośrednio uzyskamy odpowiedź na pytanie o relacje między wartościami artystycznymi, poetyckimi a *stricte* religijnymi.

U Szymańskiej anioł przywołuje, należące do kanonu poezji światowej, wiersze umarłych twórców; jest tym, który umożliwia spotkanie ponad czasem, ożywia wiarę w istnienie wspólnoty poetów różnych epok i języków. W wierszu *Wyruszając z Paumanok* anioł przynosi wizję, w którą wpisany jest cytat z Walta Whitmana¹⁴. Istotne, iż jest to „mój zmęczony Anioł Stróż / – prawie całkiem siwy”; zatem anioł najbardziej „własny”, bliski – opiekun i przyjaciel zarazem. Dlatego jego misja nie ogranicza się do zesłania wizji; pomaga on także ustosunkować się wobec niej, służąc osobistą radą. To z jego ust padają słowa:

Jesteś częścią tej pieśni, mówi, żyj, nieś ją
dalej, chyląc czoło przed kłosem w polu, przed
glinianym garnkiem, przed chłopcem grającym
na flecie i starą Indianką. Tak poeta
pomaga poecie przekroczyć bramy Raju.

(*Wyruszając z Paumanok*, OP, s. 60–61).

Słowa te wydają się niemal bliźniacze wobec poetyckiego przesłania Whitmana¹⁵, a zarazem można je uznać za swoiste samookreślenie poetyckie autorki *Opowieści przestrzeni*.

¹² J. Daniélou, *Poezja i mistyka*, przeł. A. Merdas, [w:] *Inspiracje religijne w literaturze*, red. A. Merdas, Warszawa 1983, s. 21.

¹³ I. Kania, *Do czego są nam potrzebne anioły*, [w:] *Ścieżka nocy*, wybór i oprac. Ł. Tischner, Kraków 2001. Esej z 1998 roku.

¹⁴ Sam tytuł także jest powtórzeniem tytułu utworu Whitmana.

¹⁵ Porównaj w przywołanym cyklu poetyckim *Starting from Paumanok*: znamienne (nie tylko dla tego utworu) nazywanie twórczości pieśnią, śpiewem, w którym: „Spójrz, w głębi [pieśni, czyli utworów] wigwam, ścieżka łowiecka, szalas myśliwego, czołno płaskie, żdźbło kukurydzy, wzięta w posiadanie ziemia, gruby ostrokół i wioska w gęstwinie kniei” (cyt. wg W. Whitman, *Poezje*, przeł. S. Napierski, Toruń 1996, s. 14).

Na szczególną uwagę zasługuje *Zwiastowanie*, które zamyka wydany w rok po *Opowieściach przestrzeni* tomik *Lato 1999*. Wiersz ten odwołuje się wprost do *Siódmej elegii duinejskiej* Rilkego. Szymańska powtarza budujące ją słowa-klucze, pojęcia i obrazy. O ile jednak elegię Rilkego zamykają obrazy wołania i wyczekiwania, kierowanego ku sferze niewidzialnego (czuwanie w nocnym oknie, otwarta dłoń), o ile spotkanie z aniołem jest w niej ujęte jako niemożliwe¹⁶, o tyle w *Zwiastowaniu* Szymańskiej anioł przybywa. Przemawiając słowami elegii, przywołując jedno z jej najważniejszych zdań: „Nigdzie, kochana, nie ma świata / prócz wewnątrz”¹⁷, głosi możliwość przemienienia widzialnego w niewidzialne.

Jednak jeszcze zanim anioł przemówi słowami Rilkego, zostaje rozpoznany przez bohaterkę jako: „Anioł mądrości, anioł wiedzy / najwyższej, anioł wiary”. Wypowiadając jedno słowo „chodź”, wysłannik przywołuje myśl o kochającym Bogu, o powołaniu i wybraniu przez Niego. Mamy zatem do czynienia ze zwiastowaniem również religijnym, nie jedynie poetyckim. Poezja w swej zuchwałości, uzurpacji, przekraczaniu granic, sięganiu po niewidzialne nie znieważa Boga – takie rozpoznanie przynosi bohaterce lirycznej spotkanie z aniołem.

Również pochodzący z najnowszego tomiku wiersz *Anioł z jednym skrzydłem* sytuuje poezję w kontekście religijnym. Tytułowy anioł to w tym przypadku „przedmiot ze szkła / i metalu w sandomierskiej galerii. Arcydzieło / niepełnosprawnego dziecka” (*Anioł z jednym skrzydłem*, ZDD, s. 40). Bohaterka liryczna przypisuje owemu dziełu treść egzystencjalną; „kaleki anioł” reprezentuje w jej odczuciu wszystkie niedoskonałe istoty. Owa niedoskonałość jawi się jako siła dynamiczna; odczucie naznaczenia brakiem pobudza człowieka do prób dopełnienia owego braku. Tak określana jest istota sztuki, dlatego bohaterka liryczna może powiedzieć: „Dziś / moje pióro jest brakującym skrzydłem anioła”. Powstała z takiej inspiracji sztuka nie spełnia się wyłącznie w kategoriach estetycznych. Jest kształtem, w jaki obleka się miłość, zarówno w wymiarze erosu, jak agape; wkracza w świat chrześcijańskiej nadziei religijnej, przywołując jej fundament: Zmartwychwstanie Chrystusa.

Anioł w poetyckim świecie Adriany Szymańskiej towarzyszy wszystkiemu, co jawi się jako cenne: patronuje ludzkiej miłości, zachwytowi nad bogactwem, różnorodnością i pięknem świata. Pełni także wywiedzioną z tradycji biblijnej funkcję wysłannika, objawiającego Boga. Nie tyle uświęca świat swoją obecnością, co uczestniczy w jego sakralnej cudowności i pomaga ją dostrzec.

¹⁶ „Dlaczego Anioł, gdyby go przyzywać, nie przyszedłby? Dlaczego człowiek pozostaje sam, wobec Otwartego, w nocnym oknie? Rilke pisze o spotkaniu niemożliwym, o nieprzekraczalności kondycji człowieczej z jednej, anielskiej – z drugiej strony [...]” (K. Kuczyńska-Koschany, *Los większy niż gęstość dzieciństwa – byłby? O Siódmej elegii z Duino*, „Topos” 2005, nr 1–2, s. 77).

¹⁷ Przekład M. Jastruna.

A ufność bohaterki lirycznej wobec aniołów w istotny sposób określa ją sama, podpowiadając także sposób rozumienia poezji jako zakorzenionej w metafizycznym łańdźie dziedziny piękna i dobra¹⁸.

Alicja Mazan-Mazurkiewicz

**Angel – transcendental existence or poetic figure?
Functions of angelic motif based on Adriana Szymańska poetry
(Summary)**

The article constitutes the analysis of multiple presence of angelic topic in Adriana Szymańska's poetry. The poetess applies liftiness; the angels presence is connected with sublimity. There is presence with literary and intertextual property (Rilkes' angels). Moreover, one of the most important aspects of her creation is openness for religious side of reality. There is the reason, why angels appears in her poems so often. Sometimes they are being treated as real, supernatural beings. On the other hand, they could have been only a kind of poetic methaphor.

¹⁸ O związku między tradycyjnym wizerunkiem anioła, polemicznym wobec współczesnych mód, osłabiających jego status sakralny, a koncepcją sztuki jako powołanej do wspierania człowieka w wyborze mądrości i dobra pisze Zofia Zarębianka w odniesieniu do twórczości Czesława Miłosza. Zob. „*Ja jednak wierzę wam, Wystaćcy*”. Motyw anioła w poezji Czesława Miłosza, [w:] *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 31–39.

Małgorzata Mieszek

Limeryki, czyli przykład poezji niepoważnej

Limeryk to krótki, pięciowersowy wierszyk o tematyce humorystycznej (niekiedy absurdalnej). Jest to gatunek cieszący się dużą popularnością zarówno wśród pisarzy, poetów, krytyków literackich, jak również tych, którzy literaturą nie zajmują się „zawodowo”. Często bowiem przeczytanie lub usłyszenie tej formy literackiej staje się impulsem do stworzenia własnych limeryków.

Wbrew pozorom forma limeryku nie jest łatwa i wymaga od piszącego sprawności literackiej oraz dobrej znajomości warsztatu. Utwór taki składa się z pięciu (zazwyczaj krótkich) wersów o układzie rymów: aabba. Posiada również określony schemat fabularny. Pierwszy wers prezentuje głównego bohatera i miejsce akcji. Teoretycznie wers ten powinien kończyć się nazwą geograficzną. W drugiej linijce zawiązuje się zwykle akcja i początek dramatu, konfliktu czy kryzysu. Wersy trzeci i czwarty są krótsze i związane ze sobą nowym rymem. Pojawia się tutaj kulminacja wątku dramaturgicznego. Ostatnia linijka, rymująca się z pierwszą, przynosi niezwykle rozwiązanie akcji, które ma być zaskakujące i zabawne dla czytelnika. W klasycznych przykładach limeryków wersy pierwszy i końcowy były, jeśli nie identyczne, to przynajmniej bardzo podobne treściowo:

Pewien stary mruk z miasta Wick
Mruknał raz: „Cyku-cyk, cyku-cyk,
Tara-bum, tara-bam”;
Po czym żadnych już nam
Nie objawił prawd mruk z miasta Wick
(Edward Lear, przeł. S. Barańczak)¹

Pewien cieśla w Dolnej Mszanie
Zjadł siekierę na śniadanie.
A dlaczego? A dlatego,
Że miał chęć na coś ostrego
Cieśla w Dolnej Mszanie
(Wanda Chotomska)²

¹ Cyt. za: S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 165.

² Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki, czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1998, s. 27.

Limeryk jako gatunek literacki ma długą tradycję. Sama nazwa pojawiła się dopiero pod koniec XIX w., ale przykłady tej pięciowersowej wierszowanej formy występowały już w irlandzkich i angielskich piosenkach z XVII i XVIII stulecia. Badacze nie są zgodni co do pochodzenia limeryku. Za jego ojczyznę uważa się Irlandię (gdzie takie utwory miały powstawać podczas biesiadowania w karczmach), Anglię³ lub Francję (to zdanie m.in. Langforda Reeda⁴). Podobne różnice pojawiają się przy wyjaśnianiu etymologii nazwy gatunku. Najczęściej powtarzają się dwa stanowiska badawcze. Pierwsze (reprezentowane w Polsce m.in. przez Janusza Sławińskiego⁵) wywodzi nazwę gatunku od miasta (i hrabstwa) Luimneach (ang. Limerick) leżącego w południowo-zachodniej Irlandii. Według drugiego stanowiska, pochodzi ona od refrenu osiemnastowiecznej żołnierskiej piosenki *Oh, won't you come to Limerick?*, śpiewanej rzekomo przy każdym limeryku (taką etymologię podał m.in. Władysław Kopaliński w *Słowniku eponimów*⁶).

Od samego początku forma krótkiego, humorystycznego, rubasznego, czasami nieprzyzwoitego wierszyka zyskała popularność w literaturze anglojęzycznej. Uprawiali ją m.in. Joseph Conrad, Lewis Carroll, Robert Frost, John Galsworthy, George Bernard Shaw, Mark Twain i wielu innych. Za ojca gatunku powszechnie uważa się Edwarda Leara, autora ponad dwustu limeryków i wielkiego ich popularyzatora. Według Anny Bikont i Joanny Szczęsnej, Lear był twórcą pierwszego zbioru limeryków pt. *Księga nonsensu* (wyd. w roku 1846)⁷. Natomiast zdaniem Kopalińskiego, pierwszy wybór tego typu wierszyków w języku angielskim ukazał się wcześniej, bo około roku 1820⁸. Utwory Edwarda Leara stały się inspiracją do powstania wielu, niejednokrotnie nieprzyzwoitych, parodii

³ Na poparcie tezy o angielskim pochodzeniu gatunku przywołuje się fragment z *Otella* Williama Szekspira, podobny w budowie do limeryka:

Szkło o szkło miło dzwoni: dzyń – dzyń!

Szkło o szkło miło dzwoni: dzyń – dzyń!

Pij i śpiewaj, gdyś żołnierz,

Nie wylewaj za kołnierz,

A ty, życie, chcesz minać, to miń!

(W. Shakespeare, *Otello*, [w:] i d e m, *Otello; Maur wenecki*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 62).

Badacze wymieniają też piosenkę z 1750 r. *Tom O'Bedlam*, limeryk o panu Gamble, zamieszczony w zbiorze ballad z 1840 r., i wierszyk dla dzieci anonimowego autora *Hikory, dicory, dock* (por. A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 9)

⁴ Pod koniec XVII w. Irlandczycy przybyli do Francji i zostali wcieleni do tamtejszej armii. Reed uważa, że to właśnie wtedy poznali żartobliwą formę limeryku i po powrocie do swojej ojczyzny rozpowszechnili ją.

⁵ J. Sławiński, *Limeryk*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popraw., Wrocław 2000, s. 275.

⁶ W. Kopaliński, *Słownik eponimów, czyli wyrazów odmiennych*, Warszawa 1996, s. 163–164.

⁷ A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 9.

⁸ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 163.

(warto przy okazji dodać, że wiersze oryginalne przeznaczone były w większości dla dzieci) oraz do wydania w Filadelfii w 1864 r. *Nowej księgi nonsensu*.

Według Bikont i Szczęsnej, pierwszym polskim limerykiem jest, być może, utwór pochodzący z końca XIX w., a znajdujący się w humorystycznym kalendarzu. Zacytował go Henryk Markiewicz za „Wiadomościami Literackimi”:

Niosła Magda karafijoł,
Wojtek ją w ogrodzie mijoł.
Tak im się ręce splotły,
Że karafijoł zgmiotły,
Potem się Wojtek od olamentów wywijoł⁹

Formę limeryku uprawiał w Polsce m.in. Konstanty Ildefons Gałczyński (nota bene za twórcę limeryku uważał on „romantycznego pastora angielskiego Limerick”). Jego utwory bardzo często odbiegały jednak od założeń gatunkowych¹⁰, ponieważ składały się tylko z czterech wersów i nie zawierały nazwy geograficznej:

Bucefała gdy odkryto,
Zardzewiałe miał kopyto...
Czyżby figlarz sam tak mógł
Nie pilnować swoich nóg!

Pewien pan nazwiskiem Pontem
Trzy dni stał nad morza frontem.
Hej, narodzie, dosyć pomp!
Ty się lepiej częściej kap!¹¹

Inni znani polscy limeryści, inicjatorzy uprawiania tego gatunku w Polsce, to Julian Tuwim i Janusz Minkiewicz. Wspólnie stworzone utwory publikowali oni na łamach „Szpilek”. Każdy z nich zamieścił swoje limeryki także później we własnych powojennych zbiorach poezji (Tuwim cykle: *Limeryki made in Poland* oraz *Limeryki w małpim zwierciadle*, Minkiewicz – *Rymeliki, czyli limeryki made in Poland*):

Raz pewien młody ichtiozaur
Był na wystawie „Des Beaux Arts”;
Gdy spojrzał na dzieła,
Ochota go wzięła,
By pożreć je wszystkie. I pożarł
(Julian Tuwim)¹²

⁹ Por. A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 22.

¹⁰ Choć trzeba dla porządku odnotować, że np. w zbiorze *Limerick, czyli czar bredni* znajduje się kilka utworów, które podporządkowane zostały wymogom gatunku (por. K. I. Gałczyński, *Dzieła*, t. 1: *Poezje*, Warszawa 1979).

¹¹ *Ibidem*, s. 299–300.

¹² J. Tuwim, *Limeryki made in Poland*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 3: *Jarmark rymów*, Warszawa 1958, s. 352.

Nowy poczmistrz przybyły do Kodnia
Pojął trzy żony w ciągu tygodnia;
Gdy go spytano, czy zawsze mieć zwykły trzy,
Odparł: – Tak, jedna łatwo się sprzykrzy.
Bigamia zaś, a fe! – to zbrodnia!
(Janusz Minkiewicz)¹³

Twórcy dobrych limeryków powinni niewątpliwie mieć wyczucie rytmu, utwory uporządkowane metrycznie są bowiem łatwiej zapamiętywane i przyswajane przez czytelników. W jednym ze swoich limeryków Minkiewicz pokazał zresztą przekonanie, jak trudno sprostać wymogom rytmu, gdy uprawia się ten gatunek poezji:

Był pewien poeta z Ołyki,
Co nie znał prawideł rytmiki.
Spytano go raz, czy nie wstyd mu
Tak pisać poezję bez rytmu?
On na to – Tak, ale zawsze jestem zmuszony
wsadzić w ostatnią linijkę każdego
wiersza tak wielką ilość słów, że to
właśnie psuje moich wszystkich utworów szyki¹⁴

W klasycznych, angielskich przykładach gatunku stopą, którą posługiwali się poeci był jamb (składający się na przemian z sylaby nieakcentowanej i akcentowanej), później wyparty przez anapest (zbudowany z sylaby nieakcentowanej, nieakcentowanej, akcentowanej). W języku polskim niełatwo ułożyć utwór, który realizowałby schemat metrum któregoś z wymienionych wyżej. Jak przyznał Stanisław Barańczak, szczególnie trudna w języku polskim jest też stopa daktyliczna, gdy akcent pada na trzecią sylabę od końca. W swojej humorystycznej klasyfikacji limeryków autor sparafrazował jednak utwór anonimowego autora angielskiego, posługując się właśnie metrum daktylicznym (sam określił tego typu utwory mianem „daktylimeryków”)¹⁵:

Rzekła dama na komendzie w Tottenham:
„Bałwochwalczy wciąż przed sobą totem pcham,
Lecz, choć serce się wzbrania,
Wskażę policji drania,
Co wziął ze mną ślub i znikł. O, to ten cham!”

Znacznie większą popularnością wśród polskich limerystów cieszą się natomiast amfibrach (złożony z sylaby nieakcentowanej, akcentowanej, nieakcentowanej) i trochej (na który składają się sylaba akcentowana i sylaba nieakcentowana):

¹³ J. Minkiewicz, *Rymeliki, czyli limeryki made in Poland*, [w:] i d e m, *Sonety warszawskie i pierwsze wiersze*, Warszawa 1956, s. 119.

¹⁴ *Ibidem*, s. 120.

¹⁵ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 144.

Młodzieniec z wysepki Madera
W ramiona chciał wziąć dromadera,
Lecz że na Maderze
Nie żyje to zwierzę,
Garbusów rozkosznych wybiera
(Maciej Słomczyński, przykład amfibrachy)¹⁶

Gdy Nowator w mieście falenicy
Z ratuszowej siusiał kalenicy
Na przechodniów, topniał radnych obóz,
Dzięki którym grant dostał był, łobuz,
Na swój spektakl „Dumni odlewnicy”
(Stanisław Barańczak, przykład trocheja)¹⁷

Równie ważną rolę odgrywa w limeryku rym. Oprócz określonego i ściśle przestrzeganego układu (aabba), wierszyk taki powinien mieć rymy pełne, tzn. obejmujące także akcentowaną samogłoskę poprzedniej sylaby. Zdaniem Barańczaka, obecność zaskakujących, bogatych i głębokich rymów – to właśnie „podstawowa cecha limeryku jako gatunku”¹⁸:

Gdy znów wziął zaliczkę Zdun z Nidzicy
I znikł, wersja „Porwali mnie dzicy,
Zielonkawi Cyganie z Satuma”,
Za szesnastym razem trochę duma,
Zdała się już wszystkim bez różnicy
(Stanisław Barańczak)¹⁹

Przeżycie komizmu, które rodzi się w czytelniku w wyniku początkowego zdumienia czy zaskoczenia, zależy więc w dużym stopniu także od użycia rymów dokładnych. Z racji krótkiej i zwięzłej formy gatunku rymy zostają uwypuklone, a ich rola niepominiemie wzrasta. Stanisław Barańczak pisze:

W kwestii dokładności jedyny wyjątek uczyniłbym dla rymów tzw. głębokich albo ogólniej bogatych, tzn. obejmujących więcej sylab albo materiału fonetycznego, niż potrzeba dla uzyskania prostego rymu – minimum. Rymy takie powinny też być w zasadzie dokładne, ale trafiają się z rzadka takie perełki (wymyślam na poczekaniu: „adekwatnie – (wsadźcie) w zadek kwiat mnie”), że za ich spektakularne rozmiary albo bogactwo brzmienia wybaczymy im drobną niedokładność fonetyczną. Natomiast rymy składane, tj. obejmujące więcej niż jedno słowo – jak najbardziej, jeśli tylko robią wrażenie komiczne, to znaczą domyślamy się w nich nie nieudolności autora, ale właśnie jego umiejętności w igraniu słowami²⁰.

¹⁶ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 66.

¹⁷ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 146.

¹⁸ *Ibidem*, s. 169.

¹⁹ *Ibidem*, s. 154.

²⁰ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 64.

Ten sam autor jako jeden z podgatunków limeryku wymienia zresztą tzw. „lame’eryk” (polskie – „licholimeryk”). Angielskie słowo „lame” oznacza ‘kulawy’, jest to więc utwór niedopracowany pod względem technicznym. Wszelkie dysonanse nie wynikają jednak z nieudolności pisarza, lecz mają zwrócić uwagę czytelnika m.in. na trudność tworzenia limeryków. Jako przykład Barańczak przytacza następujący wierszyk:

Urzędniczka na poczcie Zaniemyśl
Tłumaczyła klientom: „A, nie! My ŚL-
EMY list, lecz mowy nie ma o ŚLI-
NIENIU znaczką! Żeście są dorośli,
To śliń jeden z drugim i se nie myśl!”
(Stanisław Barańczak)²¹

Wśród limeryków zdarzają się też utwory, w których występuje specyficzny rodzaj rymów. Jacek Baluch określił je mianem tzw. „rymów od ucha”, tzn. takich, które ujawniają się dopiero w głośnym czytaniu:

Raz bokserowi w Hollywood
Bok (mimo jego woli) chudł.
Rzekł doktor: – Dear boxer,
Tak wychudł twój bok, Sir,
Bo pan za dużo goli wód!
(Julian Tuwim)²²

Nielubiany młodzieniec z Cologne
Jęknął raz: „Z bólu pęka mi skrognie!
To już nie migrena,
To jakaś gangrena!
Lecz cóż zgon mój, gdy nie dba nikt ogne?...”
(z anonimowego autora angielskiego, przeł. S. Barańczak)²³

Pewien młody Irlandczyk z Belfastu
Zjadał co dzień obiad z dań dwunastu.
Gdy pytano: „Czy pan oszalał?”
Dął się: „O’Shallow, nie żaden O. Schallau –
Hej, rodacy, ktoś obraża nas tu!”
(anonim, przeł. S. Barańczak)²⁴

²¹ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 148.

²² J. Tuwim, *op. cit.*, s. 166.

²³ Według Barańczaka, to przykład „egzorymeryku”, czyli utworu, który dopasowuje „przemocą pisownię rymujących się słów lub ich zakończeń do egzotycznego wzorca, narzuconego przez obcojęzyczną pisownię nazwy miejscowej z pierwszej linijki” (S. Barańczak, *op. cit.*, s. 145).

²⁴ Cyt. za: S. Barańczak, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Poznań 1993, s. 176. Warto dodać, że jeśli w języku angielskim określa się jakąś osobę mianem „shallow”, to wyraża się tym samym przekonanie o jej niezdolności do ważnego czy poważniejszego myślenia (por. np. *Collins Cobuild English Dictionary*, London 1997, s. 1525). Komizm słowny wynika tu więc z dwuznaczności użytego słowa.

Zabawa ze stosowaniem wymyślnych i oryginalnych rymów w limerykach wiąże się także z wynajdowaniem nazw miejscowych czy wyrazów zawierających takie zbitki spółgłoskowe, do których trudno znaleźć rymujące się formy:

Zawodowa Łowiczanka z Ustrzyk
Wyjaśniała: „Ten pasiak? Cóż, gust, szyk...
Stwórca mnie przed brakiem gustu ustrzegł,
Gdy mnie bowiem stwarzał, kątem ust rzekł:
Pod pasiakiem kryj zad – on z tych tłustszych!...”
(Stanisław Barańczak)²⁵

Straszna rzecz się zdarzyła przy chrzcie:
Rodzic – gamoń krzyk wydał: „Niechż’ cię!...”
I niemowlę dłoń nieostrożna
Upuściła w chrzcielnicę. Nie można
Mówić tu o rozsądku choć krzcie
(z Edwarda Gorey’a)²⁶

Raz opryszka ze wsi Wytrzysszczka
Obsypała nagle opryszcza.
„W tym stanie – myślał – żadna,
choćby była szkaradna, nie da mi nawet pyszczka!”
(Jacek Baluch)²⁷

Komizm językowy powstaje również dzięki obecności w limerykach neologizmów leksykalnych (podporządkowanym jednak obowiązującemu układowi rymowemu), które odślaniają wielość potencjalnych znaczeń słowa:

Terapeutka z Dąbrowy Górniczej
Łkała: „Dziczec chcesz, serce? – to dziczaj!
Grzęznąc w życia zjętżalej ośelce,
Terapeucę wciąż i terapeucę...
Duszo, spsiałaś? Zstap niżej: zjamniczej!”
(Stanisław Barańczak)²⁸

Autorzy limeryków są w pewnym sensie „krępowani” wyznacznikami formalno-gatunkowymi, ale z drugiej strony dysponują oni nieograniczoną swobodą, jeśli chodzi np. o dobór tematów. Barańczak pisze:

„[...] twórcy [limeryku] wolno powiedzieć i wyrazić, co tylko jego dusza zapagnie, od treści obscenicznych po refleksję metafizyczną, od homerycznego śmiechu po jęk rozpacz, od bzdury po przesłanie całkiem sensowne i godne namysłu”²⁹

²⁵ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, s. 146. Według autora, to przykład tzw. „folklimeryku” (jest to „limeryk znęcający się nad okazami rodzimego folkloru”).

²⁶ *Ibidem*, s. 169–170.

²⁷ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 65.

²⁸ Cyt. za: S. Barańczak, *op. cit.*, s. 144. Ten utwór autor określił mianem „desperyku” (jest to „limeryk dający upust którymś nastrojom desperacji”).

²⁹ *Ibidem*, s. 137–138.

Właśnie to nieskrępowanie tematyczne, jak również niewątpliwe właściwości mnemotechniczne gatunku (łatwość zapamiętania dzięki dużemu zrytmizowaniu) sprawiają, że limeryki mogą pełnić funkcję „poezji użytecznej”. Warto przytoczyć chociażby utwór, który miał ułatwić uczniom amerykańskiego Colorado College zapamiętanie wartości liczby „pi”:

Tis a favourite Project of mine
A new value of *pi* to assign.
For it's simpler, you see,
Than 3 poit 14159

(Harvey L. Carter)³⁰

Limeryk bywa wykorzystywany także do celów reklamowych. Jako przykład może posłużyć poniższy wierszyk, namawiający do kupienia pisma muzycznego „Machina”. Pojawił się on na antenie jednej z rozgłośni radiowych:

Pewien Murzyn z Mombasy,
Zarobić chciał trochę kasy,
Wykupił nakład „Machiny”,
I sprzedał w cztery godziny,
Taki na kasę był łasy³¹

To połączenie „rygorystycznej dyscypliny” z „absolutną wolnością” doskonale pokazał Barańczak w swoim „osobistym katalogu podgatunków” limeryku. Kunszt warsztatowy autora ujawnił się chociażby w zaskakującej formie limeryka bez rymów (tzw. „bezrymeryka”):

Pewien starzec z miasteczka Wesołe
Użądłony raz został przez osę.
Zapytany: „Czy boli?”,
Odpowiedział: „Bynajmniej;
Szczęście zresztą, że nie był to szerszeń”

Jak zauważył przekornie Barańczak, limeryki „białe” uzmysławiają odbiorcy „ważność rymów dla niepowtarzalnej tożsamości gatunku”³². Dowcipne i grane z konwencją może dotyczyć także długości poszczególnych wersów. Autor, zachowując inne wymogi formalne, przełamuje jednocześnie przyzwyczajenia odbiorcy do ustalonych rozmiarów linijki:

Kucharka z Abo:
„Na talerz, żabo!
Bo wyjdę z nerw!”

³⁰ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 15.

³¹ Cyt. za: www.biotop.umcs.lublin.pl/users/geobot/epita.htm, strona z dnia 23.04.1999 (w zbiorach autorki).

³² S. Barańczak, *op. cit.*, s. 140.

Ta: „Może wpierw
Usmaż mnie, babo!”

(z anonimowego autora angielskiego, przeł. S. Barańczak)³³

Janusz Sławiński zdefiniował limeryk jako „żartobliwy utwór epigramatyczny”³⁴. Podobieństwa tego gatunku z epigramatem ujawniają się przede wszystkim w krótkości formy, w zamknięciu całości zaskakującą pointą (choć wydaje się, że w epigramacie odznacza się ona mimo wszystko większą wyrazistością), w dowcipnym, czasami satyrycznym charakterze całości. Co prawda, w odróżnieniu od satyry limeryki najczęściej nie są wymierzone przeciwko konkretnym osobom czy instytucjom, ale dotyczą fikcyjnych postaci i nieprawdziwych (często wręcz nieprawdopodobnych) sytuacji. Zdarzają się oczywiście wyjątki. Należą do nich niewątpliwie utwory napisane np. z okazji otrzymania przez Wisławę Szymborską nagrody Nobla³⁵. Również Jacek Urbański poświęcił swoje limeryki konkretnym osobom. Co prawda autor zbioru zastrzegł, że dobór postaci jest „zupełnie przypadkowy”, podobnie jak „przypadkowy jest [...] substrat [...] fabuły”³⁶. Mimo tej wstępnej deklaracji Urbański „osadza” bohaterów w realiach i sytuacjach, które w sposób humorystyczny nawiązują do działalności, szczegółów biograficznych czy nawet słabości opisanych osób:

F. Chopin nawet przy stole
Nie zważał na pań swawole.
Dlaczego był czysty
Względem pań ognistych?
Bo Żelazową miał wolę

Makuszyński – mocna głowa
Pił samogon z Pacanowa
Wówczas deliryczne stany
Różne koziołki, szatany
Widział; wtedy butlę chował

Stefan Żeromski bezgłośnie
Siedział na rozdartej sośnie.
Siedział cztery pory roku,
Aż Vivaldi co stał z boku
Powiada: „Złaz! Już przedwiośnie”

(Jacek Urbański)³⁷

³³ *Ibidem*, s. 141–142.

³⁴ J. Sławiński, *op. cit.*, s. 275.

³⁵ Kiedy Nobla dostała poetka z Krakowa
Wiersze czytać poczęła Polaków – z połowa.
I tylko lud z okolic Płocka
Sądził, że Nobla dostała... Wistocka.
Ot, typowa, Freudowa czynność pomyłkowa.

(Michał Rusinek, cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 49).

³⁶ J. Urbański, *Wstęp*, [w:] *idem, Limeryki o postaciach*, Warszawa 1999, s. [5].

³⁷ *Ibidem*, s. 14, 37, 76.

Również Maciej Słomczyński, jeden z najwybitniejszych limerystów, bohaterami swoich wierszyków uczynić miał w pewnym okresie wszystkich członków Biura Politycznego. Limeryki tego autora charakteryzuje niezwykle wyczucie rytmu i rymu oraz rygorystyczne przestrzeganie metrum. To, że łatwo „wpadają w ucho” jest jednym z powodów ich niezwyklej popularności. Kolejnym dowodem poczytności limeryków Słomczyńskiego jest też istnienie wielu różnych wersji tego samego wierszyka.

Słomczyński za jeden z podstawowych wyznaczników gatunkowych limeryku uważał ich nieprzyzwoitość. Również Barańczak określił grupę tych utworów mianem „frywolimeryków” i dodał, że „stanowią [one] w skali globalnej na dobrą sprawę co najmniej z 80% zasobu limeryków jako takich”³⁸. Warto przywołać kilka przykładów „plugawych” utworów Słomczyńskiego:

Pewien nekrofil z Avignonu
Zepchnął swą żonę raz z balkonu.
A tak był zajadły,
Że gdy zwłoki spadły,
Już bezczęścił je w chwili zgonu

Płetwonurkowi z miasta Pekin
Urodę życia odgryzł rekin.
I choć czytał Mao,
To nie odrastał,
Więc pracował jako damski manekin

Brazylijczyk z prowincji Parana
Pragnął posiąść w pampasach barana.
A baran: „Beee, bee,
Ależ zostaw ty mnie!
Czyż nie widzisz, żem ja fatamorgana?”³⁹

Większość najpopularniejszych i najczęściej powtarzanych limeryków „plugawych” wiąże się z użyciem wulgaryzmów⁴⁰. Jednak obecność wyrażen obszcnic-

³⁸ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 146.

³⁹ Wszystkie trzy utwory Słomczyńskiego cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 4, 28, 30.

⁴⁰ Warto przywołać tu choć dwa przykłady:

Niemiecki Edypek w Toruniu
Do kurwy wciąż mówił: „Mamuniu”.
Skąd u niego ten spleen?
Bo to był skurwysyn,
A poza tym miał kuku na muniu
(M. Słomczyński, *Limeryki plugawe*, Kraków [1998?], s. 72).

Pedał w rodzinnym mieście Piasta
Znany był połowie miasta.
A zaś z drugiej strony
Pieprzył wszystkie żony,
Świnia był, nie pederasta
(T. Kwiatkowski, cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 29).

nych nie jest cechą dystynktywną „frywolimeryków”. Bardzo często nieprzyzwoite znaczenia są czytelnikowi wyłącznie dyskretnie sugerowane. Dlatego na przykład użycie eufemizmów lub igranie warstwą brzmieniową słów ujawniać może podobieństwo do innych (wulgarnych) wyrazów nie użytych w tekście:

Pewien rybak żył na Gwadelupie,
Co był zdania, że to bardzo głupie
Znać do wyspy tylko jeden rym
I w szalupie popisywać się nim
Przy biskupie lub w grupie przy zupie
(Wisława Szymborska)⁴¹

Tego rodzaju zabiegi są rodzajem kalamburu, gry językowej, w którą aktywnie angażuje się także czytelnik. Cała ta zabawa językiem uwidacznia się niekiedy już na poziomie warstwy brzmieniowej wyrazów. Powtarzalność jednorodnych, tożsamyh lub podobnych dźwięków w obrębie jednego wiersza powoduje utrzymanie swoistej tonacji muzycznej utworu, a tym samym zwiększa walor artystyczny limeryku. Autorzy często posługują się np. aliteracją. Powtarzają więc te same zbitki głosek w nagłosie lub w innych pozycjach sąsiadujących ze sobą wyrazów. Aliteracja jest też przy tym rodzajem wyzwania, jakie autor stawia sam przed sobą⁴²:

Notoryczny ateista z Łomży
Prowokował ludność, chodząc w komży.
„Wiem, że Rzym, że Żmudź grzmia: «Zemrzesz w mamrze!»
Jątrzył tamże. „Lecz cóż? Z zimna mamże
Drzeć, gdy mżawka łomżańska mnie omży?”
(Stanisław Barańczak)⁴³

Wziął ciupagę Juhas z Górnej Redli,
Stół rozrąbał wpół: „Nie będziem jedli!
Jakem juhas, jucha z ucha buchnie,
Jak znów któraś skrytykuje kuchnię!
Macie trawę żreć! Nie robię knedli!”
(Stanisław Barańczak)⁴⁴

W limerykach często wykorzystywana jest także dwuznaczność słów. Twórcy posługują się chętnie chwytem paronomazji, a także homofonii. Przykładowo,

⁴¹ *Ibidem*, s. 46.

⁴² E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 264; A. Okopień-Sławińska, *Aliteracja*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 26.

⁴³ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 151.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 155.

Stanisław Balbus w swoim limeryku wyzyskał dwuznaczność słowa „czysta”. Użył wyrazu nie w funkcji przymiotnika, ale w znaczeniu rzeczownikowej nazwy własnej:

Raz pewna gruba praczka w Kutnie
Miała dewizę życiową brud – nie.
Zachodził do niej pewien artysta,
Co mawiał: „Tak, tylko czysta.
Od spirytusu się chudnie”

(Stanisław Balbus)⁴⁵

Podobny zabieg zastosował Barańczak, gdy słowa „golenie” użył raz w znaczeniu czasownika, drugi raz – rzeczownika. Zastosowana w ostatnim wersie przerzutnia wzmacniała tylko wrażenie niespodzianki. Odszyfrowanie właściwego znaczenia drugiego z wyrazów następowało bowiem dopiero po przeczytaniu całości tekstu:

U Fryzjera w mieście Ciechocinku w
Sytuacji zwykłej – z trzech odcinków
Się składało golenie;
Jeśli dłuższe niż zwykle golenie
Były – wtedy i z czterech odcinków

(Stanisław Barańczak)⁴⁶

Natomiast w wierszyku Jacka Urbańskiego tytuł zbioru fraszek Mikołaja Reja, *Figliki*, pojawił się jako wyraz pospolity, synonim uciech cielesnych⁴⁷:

Z krótkiej rozprawy Mikołaj
Gdy wracał do swego sioła
Żadna panna nie smutniała
Bo na głos Reja biegała:
„Figlików chcesz, to mnie wołaj”

(Jacek Urbański)⁴⁸

Zabawa językiem w limerykach uwidocznia się również w tworzeniu neologizmów leksykalnych. Dzięki takim „nowotworom” językowym możliwe jest wykorzystanie potencjalnych (a jeszcze nie zrealizowanych) możliwości systemu językowego. Neologizmy są przy tym tworzone doraźnie dla potrzeby danego utworu, dlatego też poza kontekstem mogą być one nie w pełni zrozumiałe. W limerykach Jacka Woźniakowskiego i Wisławy Szymborskiej zastosowano przykładowo chwyt stylizacji na język obcy. Polskie leksemy podporządkowane

⁴⁵ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 57.

⁴⁶ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 143.

⁴⁷ Również *Krótką rozprawę* można odczytać nie jako rozmowę, dysputę, lecz np. „rozprawę” sądową.

⁴⁸ J. Urbański, *op. cit.*, s. [56].

zostały melodii, akcentowi innego niż polski języka. Wyrazy rodzime dzięki aluzjom brzmieniowym nawiązują wyraźnie do obcej mowy:

Była w Krakowie pewna piękna Safo,
Co nie lubiła dawać autografo,
Lecz gdy szczęśliwym trafo
Zrozumiała swe gafo,
Pozwoliła się nawet fotografo
(Jacek Woźniakowski)

Pewien działacz imieniem Mao
Narozrabiał w Chinach nieomao.
Dobrze o nim pisao
Usłużne Żenminżipao,
Bo się bardzo faceta bao
(Wisława Szymborska)⁴⁹

Czasami zaskoczenie czytelnika może się wiązać z użyciem fleksyjnych środków stylistycznych. Efekt humorystyczny osiąga się poprzez odstępianie od prawidłowej formy fleksyjnej wyrazu na rzecz nowotworu z nieprawidłowym morfemem fleksyjnym:

Raz do Doliny Pięciu Stawów
Przyszedł na biwak pluton żuawów.
Zawołali: „Pif, paf,
Poprosimy sto kaw”.
Kelner na to: „Tu nie podaje się kawów”
(Maciej Słomczyński)⁵⁰

Sławna dama z miasta pod Wawelem,
Rozmawiając z Vaclavem Havelem
Przedstawionym jej w piwiarni w Pradze,
Rzekła: „Vaclav, przy twojej nadwadze
Nie obżeraj się tak tym knedelem!”
(Stanisław Barańczak)⁵¹

Naruszenie uzusu powoduje zdziwienie i jednocześnie staje się źródłem komizmu językowego. Stosowanie różnych chwytów poetyckich to swoisty popis kunsztu i chęć udowodnienia, że w wysokim stopniu opanowało się tworzywo językowe.

Autorzy bawią się także formą limeryku, przekształcając i dostosowując ją do wymogów stawianych przez inne gatunki literackie. Takie zabiegi zmuszają twórców do wymyślania nazw (niekiedy absurdalnych) dla nowo powstałych

⁴⁹ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 41, 51.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 30.

⁵¹ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 152.

tworów poetyckiej inwencji. Z połączenia limeryku i japońskiego haiku powstaje na przykład „limeraiku”:

Zły staruch z Kioto
wrzeszczy na gejszę: „Gdzie twój
wachlarz, kretynko?”

(Ted Pauker, przeł. S. Barańczak)⁵²

Pretekstem do wywołania efektu humorystycznego może być również szata zewnętrzna, graficzna utworu. Jako przykład można przytoczyć limeryk Janusza Minkiewicza, w którym ostatni wers, ze względu na zawartość treściową wierszyka, wydrukowany został „do góry nogami”:

Mówiła raz pewna panienka z Równego,
Że ponad ślizgawkę nic nie zna miłszego...
I nie dokończyła, przerwawszy w pół,
Bo w gładkim łodzie zdradliwy dół
Uczylił coś z panny – **ożębła łębła łębła**

(Janusz Minkiewicz)⁵³

Limeryki są gatunkiem służącym przede wszystkim zabawie. Gra językowa prowadzona jest z czytelnikiem na różnych poziomach. Elementy humorystyczne ujawniają się, poczynając od warstwy brzmieniowej, poprzez zaskakujące rymy, rygorystycznie przestrzegany rytm, neologizmy, aż po humorystyczną tematykę i absurdalne rozwiązania „fabuły” (zrodzone niekiedy z jawnej niedorzeczności). Jak przyznał Minkiewicz: „sedno leży w tym, aby limeryk miał jak najmniej tzw. «zdrowego sensu» i śmieszył nas bądź absurdalną treścią, bądź sprytnym zestawieniem dziwacznych i niespodziewanych rymów”⁵⁴. Limeryk to gatunek z bogatą tradycją literacką i wciąż z powodzeniem uprawiany przez wielu. Dla autorów tworzenie tych krótkich wierszyków staje się często pretekstem do zaprezentowania wysokiego poziomu własnego warsztatu literackiego (dobry limeryk wymaga dużej sprawności teoretycznej), a także do spojrzenia na niektóre sprawy z dystansem i uśmiechem, ponieważ limeryki to przykład poezji nie całkiem poważnej.

⁵² *Ibidem*, s. 158.

⁵³ J. Minkiewicz, *op. cit.*, s. 121.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 119.

Małgorzata Mieszek

Limerics as an example of not-too-serious poetry
(Summary)

The article discusses Polish limericks. It shows that authors' invention can affect different aspects of a piece, and can be noticed on the auditory level, in startling rhymes and neologisms invented by the author, as well as in the employment of humorous topics and surprising (often absurd) plot solutions. The article also shows that the primary function of limericks is that of entertaining both their authors and audiences. That is why limericks can be labelled 'lightweight poetry'.

Zbigniew Fiszbak

Europejczyk w Kartoflanii. O powrotach do „małej ojczyzny” w powieściach Mariana Pankowskiego

Bohaterowie powieści Mariana Pankowskiego noszą liczne cechy autora (Polak, więzień obozu koncentracyjnego, profesor uniwersytetu w Belgii, pisarz). Przeważnie też reprezentują porządek kultury, odpowiedzialność, wierność wyniesionym z domu i ojczyzny tradycjom, ale też z nieukrywaną satysfakcją uzewnętrzniają posiadany status społeczny. Bohaterowie *Rudolfa*, *Pątników z Macierzyzny*, *Powrotu białych nietoperzy* czują się Europejczykami, obywatelami świata, są wyrafinowanymi intelektualistami, cenionymi przedstawicielami miejscowej elity towarzysko-artystycznej. We wskazanych powieściach tak ukształtowany bohater odwiedza kraj ojczysty, Polskę, konfrontuje siebie polsko-ojczyźnianego ze sobą – europejskim. Profesor czuje się ofiarą losu swojego narodu, poniewieranego przez historię, ale równocześnie czuje głębokie emocjonalne przywiązanie do kręgu pojęć ojczyźnianych, do stron rodzinnych. W powieści *Rudolf* przypomina sobie pierwszy po latach wojennych i doznanych na obczyźnie przeżyciach przyjazd do rodzinnego kraju. Autor utworu konsekwentnie odmitologizuje okoliczności i atmosferę tego i kolejnych powrotów swojego bohatera z obczyzny, zostaje odrzucona patriotyczna motywacja, heroiczna otoczką i moralizatorska tonacja, towarzyszące zazwyczaj tego rodzaju gestom. Powroty te znaczą przede wszystkim w perspektywie indywidualnej, prywatnej, w planie doświadczeń kulturowych, potrzeb i konieczności życiowych powracającego.

Przyjazd do kraju ma charakter prywatny, jest to przede wszystkim przyjazd do rodzinnego domu, do krajobrazu dzieciństwa, młodości, do miejscowej przyrody, słowem – do własnych źródeł. Czytamy w powieści:

Wracam tu jakby kotem, co próbuje odnaleźć ciepłe i suche ścieżki. Wolę to niż psią rozszczekaną szczęśliwość, niż ten psi bezwstyd, niż proszę darować to psie rozpanoszone chamstwo¹.

¹ M. Pankowski, *Rudolf*, Warszawa 1984, s. 61.

Patronką tego pierwszego pobytu bohatera w kraju lat dziecińczych jest jego matka, pieszczotliwie nazywana przezeń Matulą. Ów pierwszy powrót jest powrotem nie tyle na łono ojczyzny, ile na łono matki. W tym sensie jest to nawiązanie do własnych korzeni biologicznych. Zarazem jest to moment, od którego bohater zaczyna się przyoblekać w swe nowe wcielenie, staje się ono początkiem nowej linii jego egzystencji. Bohater podejmuje heroiczny trud scalenia w sobie dwóch przestrzeni zewnętrznych, które go współokreślają.

W powieści widać wyraźnie inspiracje psychologią głębi Carla Gustawa Junga, a szczególnie jego koncepcją archetypów, w tym wypadku archetypem Matki. Jungowska analiza tego archetypu wykazuje, iż Matka panuje nad miejscem przemiany².

Odwiedziny w kraju mają przebieg drastycznego starcia dojrzałej mentalności, ukształtowanej przez inny, wyższy cywilizacyjnie i kulturowo świat, z rzeczywistością cywilizacyjno-kulturowej prowincji, hamującej myślenie, narzucającej się w konwencji wspomnieniowo-mitologizująco-sentymentalnej. Uważający się za Europejczyka profesor wpada w sieć martyrologicznych wspomnień wojny, Oświęcimia i współczesnego patriotycznego kultu tamtych czasów, obyczajowych, społecznych, narodowych i religijnych stereotypów, jawiących mu się w stosunku do tego, co europejskie, jako gesty anachroniczne, prowincjonalne zaszłości, ale w sposób zadziwiający nawiązujące podskórny, emocjonalny dialog ze „stłumionymi” swego czasu tutejszymi jego korzeniami. Opanowują one stopniowo świadomość i wyobraźnię bohatera, uruchamiając proces dezintegracji jego europejskiej tożsamości. Oto w jednej ze scen widzimy go na Rynku w Krakowie, przechadzającego się wzdłuż Sukiennic i przyglądającego się patriotycznej uroczystości³. Nastawienie bohatera doskonale ilustruje poniższy fragment powieści:

[...] posuwam się wolno przez Rynek. Podniosę spojrzenie. Niebem klucz bocianów o barwach narodowych [...] Naród westchnął, ten wzdych aż tu dobiegł szumem-rozgwarem, otoczył mnie chustką w kwiaty, płachtą, łowiczem, koniczem, że krok swój wydłużam i nie biegnę a gonie, jak za latawcem na przełaj po kartoflisku, niech czapka se leci, niech mnie dziedzic psem poszczuje – byłem zdążył do mego orła białego co na dziecięcym sznurku pierwszych niebios próbuje... A bodaj to mur tłum! W emerytach ugrzązłem⁴.

² Por. C. G. Jung, *Psychologiczne aspekty archetypu matki*, [w:] *O naturze kobiety*, Poznań 1992, s. 11. (Pisze Jung: „To miłość matki jest jednym z najbardziej wzruszających i niezapomnianych wspomnień z naszego życia, tajemniczym korzeniem całego rozwoju i zmian. Miłość ta oznacza powrót do domu, schronienie i długą ciszę, od której wszystko bierze swój początek i koniec. Tak bliska, a jednak dziwna jak natura, delikatna, a tak okrutna jak los, radosne i niewyczerpane źródło życia – mater dolorosa [...]”, s. 24).

³ Por. M. Pankowski, *op. cit.*, s. 61.

⁴ *Ibidem*, s. 72.

Profesor, jak widać, poczuł się osaczony na sposób gombrowiczowski narodową formą. Jego opór na niewiele się zdaje. Przekonują o tym następne partie *Rudolfa*. Złowiona w ojczyźniane rytuały europejskość bohatera broni się ironią⁵. Ojczyzna narzuca się jako konieczność używania siebie nie inaczej, jak „do noszenia sztandaru, kopii czy obrazów świętych”⁶. Postawiona na przeciwległym biegunie europejskość narratora-pisarza („Chwycę w garść mój długopis – bo to moja europejskość – bo on mi nie da się w gapia częstochowskiego zmienić...”⁷) oznaczałaby głównie umiejętność świadomego odnajdowania w sobie dystansu wobec zniewalających stereotypów, a także wobec samego siebie. Najwyrazistszym znakiem takiej postawy jest sposób, w jaki narrator przedstawia swoją konfrontację z mitami narodowej historii. Obrazowanie ma w tym przypadku charakter groteskowy, język zaprawiony jest ironią, poddany zabiegom parodystycznym, nasycony stylizacjami itp. Wzmiankowana europejskość jako pewien typ autoświadomości narratora bywa przedstawiana jak w podanym cytacie, równie często w sposób autoironiczny. Narrator ma bowiem jeszcze swego rodzaju nadświadomość, która pozwala mu widzieć europejskość jako część swojej prawdziwej tożsamości. Obrazuje to znakomicie zakończenie krakowskiej przygody bohatera na Rynku, kiedy przypadkowo wciągnięty w korowód kosynierów początkowo tańczy z przymusu, ale stopniowo – poniesiony swojskością narodowego kadryla – odrzuca od siebie europejski długopis i „krakusuje” już nie innym, ale coraz bardziej sobie⁸.

W przestrzeni całej powieści stosunek bohatera do tego co ojczyste i narodowe bywa ambiwalentny. Gdy władzę nad nim zyskują emocje, łatwiej odnajduje siebie w kręgu tego, co rodzime, gdy emocjonalne pokłady zostają wyciszone i pojawia się myślowy dystans, „słodki kraj dzieciństwa” postrzegany bywa w sposób – o czym już pisaliśmy – groteskowy.

Odwiedziny są już tylko odgrzewaniem „niegdysiejszych śniegów”, spruwającym się w efekcie do eksploatacji obszarów dobrze wystudzonych uczuć. Cóż więc pozostaje bohaterowi Pankowskiego? To, czego nie można i czego nie chce się odrzucać: dom rodzinny, najbliżsi krewni, najbliższa okolica, wspomnienia i pamięć języka, regionalnego, lokalnego, swojskiego

⁵ *Ibidem*, s. 79. („– Widać, że Pan ręce z tyłu nosił, jak na profesora przystało... i dlatego nie opalone. [...] – To z powodu rękawiczek – mówię – wie Pan, tam z tą higieną różnie bywa... [...] – Panie Rudolfie ... ja tu na Zachodzie nie po to trzydzieści lat ciężko harowałem, majątku i tytułów się dobijałem, żeby się ... tam pospolitować [...] Trzeba było widzieć, z jakim szacunkiem oni się do mnie tam na Rynku odnosili... do pierwszego rzędu na inaugurację zaprosili... Tam każdy chce taką właśnie rękę w białych albo różowych rękawiczkach uściskać, a już ze szczęścia się nie posiadają, jak na tej rękawiczce jaki napis amerykański...” A. Fiut owe białe rękawiczki, noszone ostentacyjnie przez bohatera, interpretuje jako oznakę jego odrębności i nieprzystosowania. Por. A. Fiut, *Pankowski, mity i seks*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 135).

⁶ *Ibidem*, s. 81.

⁷ *Ibidem*, s. 73.

⁸ *Ibidem*, s. 76.

języka pogranicza Polski południowo-wschodniej. Profesor wraca do tej swojskości, do rozmów z matką w tym języku, do rozmów o sprawach sąsiedzkich, już nieaktualnych, do przedwojennych anegdot o znajomych, którymi Matula sypie jak z rękawa. Narrator w kontekście owych swojskich słów, zabieranych ze sobą po kolejnych pobytach u swoich, już na obczyźnie snuje taką refleksję:

Słowa mają swój dom. Nie ma jaskółek bez dachu, bez brzegu, z którego się odbijają do lotu. [...] I śpiewka, którą słyszę w sobie, tu nad kanałem w Brugii, ona rodem z Domaradza, z karczmy rozbuchanej parobczańskim krzykiem, rodem z jurnego weseliska. Stamtąd – oj dyna-dyna! – me plebejskie słowa, ta badunia, ta paryja, łapanaści. Chowam je, karmię i do lot wzbijam, klaskając sam sobie do szumnego szumnego balu, ptasznik ojczyźnianych słów, co mi wierne. Biegne pod nimi z nędzą przędzą w ręku, a one po niebiosach latawcem kołują, spadochronem szumiącym przez lata mnie niosą; ojcujemy sobie i matkujemy, sieroty z czołem wysokim⁹.

To słowa, język są dla pisarza prawdziwą ojczyzną. Ostatecznie bohater *Rudolfa*, zawieszony między swoją „europejskością” a upominającą się o niego ojczyzną, szukający uparcie swojej prawdziwej tożsamości, przeżywa i takie chwile, kiedy to, co jest tkanką jego świadomości, tj. oblekanie swoich antynomicznych doznań w jakieś scalające sensory, jawi mu się li tylko jako wymuszona konieczność: „[...] ja, mieszkaniem Absurdii. Skazany na struganie obywatela republiki Wiary, Nadziei i Miłości”¹⁰. Wyznanie to wyraża najgłębszą prawdę o kondycji bohatera, człowieka głęboko przeżywającego swój ludzki wymiar, w istocie aż do „szpiku kości” samotnego mimo manifestowanej szczerze otwartości wobec innych i dialogowego z nimi obcowania. Poświadcza to zakończenie powieści. Bohater w strugach deszczu odwiedza cmentarz w rodzinnym mieście. Przyszedł tu na grób matki. Pozostawiony sam sobie zrzuca z siebie swój społeczny strój (profesorską personę) i oddaje się całej naturze: deszczowi, powietrzu, światłu...¹¹

W powieści *Patnicy z Macierzyzny* bohater-narrator również mieszka w Europie Zachodniej, jest profesorem, ale głównie pisarzem, tworzącym swoją powieść, która stanowi poetycką opowieść o wizytach w rodzinnym kraju – w Kartoflanii.

Motyw Kartoflanii pojawia się po raz pierwszy w twórczości Pankowskiego w tomie prozy *Matuga idzie*. Kartoflania jest krainą wywiedzioną na poły z rzeczywistości, na poły z wyobraźni. Wstępne podanie o niej, przybrane w formę pastiszu uczonego traktatu, nadaje jej rysy nieomal mityczne, operuje swoistą mitologią, sankcjonującą jej byt intencją sił nadprzyrodzonych. Domyślamy się, że ta opowiedziana „sklerotycznym” językiem, wyjętym jakby żywcem z *Nowych Aten* księdza Chmielowskiego, pseudolegenda o Kartoflanii jest alegoryczną przypowieścią o Polsce, przebranej w groteskowy kostium, który

⁹ Por. M. Pankowski, *op. cit.*, s. 106.

¹⁰ *Ibidem*, s. 99.

¹¹ Por. *ibidem*, s. 110.

wyraża, jak sugeruje autor, jej niezgłębioną i wieczną istotę¹². W początkowych partiach powieści głównymi atrybutami Kartoflanii są jej swojskość i prowincjonalność, pozwalające mówić o niej jako o „małej ojczyźnie” Władzia Matugi¹³. Tak rozumiana Kartoflania ma w sobie przedziwną, pierwotną moc, zdolność, potencjalność generowania fantastyczności i poetyckości.

Wykreowana ćwierć wieku później w *Pątnikach...* współczesna Kartoflania jest krainą, mimo wielu zabiegów upoetyczniających ją, bardziej realną niż fantazmatyczny kraj dzieciństwa wczesnej młodości Władzia Matugi. Obraz Kartoflanii wyłania się, jak już wspomnieliśmy, z rozmów narratora z przyjacielem. Narrator relacjonuje mu swoje odwiedziny w kraju, z którym związany jest wspomnieniami dzieciństwa i młodości. Czas pobytu poza macierzą zrobił jednak swoje. Odwiedziny owe znamionuje specyficzny kompleks obserwacyjny. Obok rozpamiętywania jest konfrontacja, obok stapiania się ze swoimi jest miejsce i czas na dokonywanie analitycznych spostrzeżeń, owocujących chłodnym, choć wyrozumiętym dysonansem.

Kraj bohatera określony jest mianem Cartoflania dolorosa. Kraju o takiej nazwie nie ma na żadnej mapie, ale odsyłacze wewnątrz tekstu pozwalają jednak bez trudu na jego identyfikację¹⁴. To kraj patetyczny i imitacyjny wobec kultury europejskiej, ale równocześnie jedyny wypełniony „macierzyzną”: miłością i zniewoleniem, wspólnotą i mistyką. Narrator odwiedza Kartoflanię w czasie dorocznych pielgrzymek do świętych miejsc. Jej kartoflańska społeczność jawi mu się jako naród pątników:

Z wiosek, miasteczek, z gór niedostępnych i dolin głębokich ruszyły miliony pielgrzymów [...]
Ruszył naród pielgrzymów
Zwycięski pochód maluczkich
Ten sierpień w marszu
Wiktoria pokornych i cichych
Wali ława ludu bożego¹⁵

Kluczowe dla całej powieści znaczenie ma napięcie istniejące pomiędzy postacią narratora a ową pielgrzymującą społecznością. Kartoflania była dla niego źródłem inicjalnych przeżyć i doświadczeń, kraj zachodnioeuropejski zaś – miejscem rekonstrukcji zdeintegrowanej przez kataklizm wojenny świadomości oraz tworzenia nowej tożsamości, zbudowanej na podstawie oświeconego racjonalizmu i głęboko przeżytego, szeroko rozumianego humanizmu. Ukształtowana w ten sposób osobowość narratora zostaje przeciwstawiona społeczności Kartoflanii, hołdującej mitom religijnej i historyczno-narodowej proveniencji. Profesor

¹² Por. *ibidem*, s. 9.

¹³ Dla Mariana Pankowskiego taką małą ojczyzną jest ziemia sanocka.

¹⁴ Realia Kartoflanii do złudzenia przypominają Polskę lat osiemdziesiątych.

¹⁵ M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, Lublin 1987, s. 17.

jest bezlitosnym – jak na kartoflańskie warunki – obserwatorem rzeczywistości, demaskatorem jej zafałszowań i absurdów. Czytamy:

Nic tak nie uderza obiektywnego obserwatora jak [...] to ust rozdziawienie [...]. Zaskakuje owa, chyba genetycznie zdeterminowana, umiejętność lamentującego przeciągania spółgłosek, jak gdyby nie o całość znaczącą słów tu chodziło [...]"¹⁶.

Jego postawa nacechowana jest zresztą ambiwalencją. Prymitywna Kartoflania wywołuje w nim, Europejczyku, wewnętrzny, duchowy opór, rażą go zachowania, myślenie, nadmierna, wyprana z prawdziwej wiary, obrzędowość religijna, ale jednocześnie, jego, indywidualną ludzką monadę, pociąga wspólnota, jej zbiorowa siła, tym bardziej, że bohater czuje, iż to tu tkwią jego naturalne korzenie. W tej płaszczyźnie Kartoflania bywa utożsamiana z Macierzyzną. Bohater, mimo swojego współczesnego statusu, czuje, że w gruncie rzeczy jest „pozahaczany swą dziecinną koszuliną o tamte głogi, rozłogi, żywopłoty [...]"¹⁷.

W świadomości bohatera-narratora są obecne wspomnienia, obrazy z wczesnego dzieciństwa, np.:

Ledwie na Mały Rynek skręcił – patrzcie go! Gruby prałat sunie w moją stronę, czarnokarnawałowy w stroju, ale policzki, że róże nimi nacierać anemiczne! Ucałowaliśmy się bo pięćdziesiąt lat temu, myśmy razem leszczynowymi strząły z leszczynowych łuków synów chorążego poszyli i do sromotnej ucieczki zmusili¹⁸.

Wprowadzają one bohatera w stan lekkiego rozrzewnienia – narrator subtelnie „oprawia” je wyrafinowanym komentarzem, mającym zaznaczyć jego intelektualny dystans do tego typu uczuciowych nawrotów. Te jednak są i nie dają się wyrugować z pamięci, która odgrywa w tej powieści bardzo istotną rolę. Teraźniejszość „bez bólu” łączy się w niej z przeszłością, reminiscencja ma tę samą co zdarzenie wartość ontologiczną. Miejsce dziania się lub wyłaniania introspekcji nie ma znaczenia dla podejmowanego wątku. Refleksje i obrazy pojawiają się. Właśnie pojawiają się, bo struktura relacji nie zawiera oczywistego porządku wynikania jednych rzeczy z drugih. Jest to rezultatem następującej sytuacji: spotkania bohatera z rodzinnymi stronami pobudzają jego pamięć i wyobraźnię, które kreują asocjacyjne ciągi obrazów. Współczesne wydarzenia i sytuacje, spotykani ludzie i odwiedzane miejsca wywołują skojarzenia i refleksje, inspirują powroty do świata odległej przeszłości, który dzięki dominującemu w powieści uobecniającemu sposobowi prezentacji jawi się nam jako niemal równoczesny z wydarzeniami teraźniejszymi. Ma to związek z zastosowaną w utworze subiektywną koncepcją czasu, takim wymiarem jego przeżywania, który Bergson określił jako „trwanie”. W myśl tego ujęcia po-

¹⁶ *Ibidem*, s. 58 (przypis).

¹⁷ Wykorzystujemy tu określenie, którego używa narrator *Rudolfa*, jest ono adekwatne również w odniesieniu do bohatera omawianej właśnie powieści.

¹⁸ Por. M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, s. 111.

szczególne momenty przeszłości i teraźniejszości łączą się i przenikają nawzajem w taki sposób, w jaki chwyta je ludzka świadomość¹⁹.

Przejdźmy teraz do centralnej problematyki powieści: konfrontacji bohatera z Kartoflanią. Bohater-narrator od pierwszych kroków w rodzinnym mieście zachowuje się z wielką wstrzemięźliwością. Najlepiej określa jego postawę permanentne dystansowanie się od wszelkich przejawów zachowań rodzimej zbiorowości, od gestów kombatanckich i odruchów sentymentalnych. Trafiwszy na mszę na Rynku:

Razem z kawkami, nie czekając ni dzwonów, ni ciżby odpływam byle gdzie, w cień, w byle jaką nietłumność. Jak najdalej od chóralnego powtarzania i amenowania²⁰.

Podczas jubileuszowego spotkania wychowanków miejscowego gimnazjum:

A ja – krok w bok. [...] żeby stanąć choćby pod jarzębiną, o tam, i pocić się własnym potem, kadzidłom wbrew. Pocić się poza historią, stojąc pod słupem powietrza lepionego w nicość, gdzie hen-hen jastrząb się waży czy gołębicą, między słońcem i księżycem. Sam już nie wiem.

Wilży ponownie proboszcz swym deszczem-nie-deszczem wychowanków. A oni się ślinią ze wzruszenia... A ja bronię się przed tym lekarstwem co kości rozpuszcza. I znowu o krok się cofnę. I omalżem parkanu nie wywalił²¹.

Rodzimość, swojskość przedstawiana jest karykaturalnie w sposób niezwykle spotęgowany. Narrator zaznacza swój całkowity rozbrat z prowincjonalną rzeczywistością, w jego ujęciu przybiera ona kształty groteskowe, szyderczo wręcz powykrywane. Rodzinne miasto jawi mu się na kształt skansenu, a wszystko w imię zachowania „suwerenności cierpliwej”.

Bohatera powieści rażą szeroko rozumiane świętokradztwa, panujące w Kartoflanii, decydujące o specyfice jej kultury. Społeczność Kartoflanii hołduje postawom dla obserwatora z zewnątrz wręcz absurdalnym. Porządek, w jakim funkcjonuje w *Pątnikach*... opisywana zbiorowość, przybiera maskę zniewalającego wszystkich karnawału, pustoty religijnych obrzędów, przejawia się zarówno w czasie teraźniejszym opowiadania, jak w umitycznionym czasie przeszłym.

W powieści następuje konfrontacja takiej ojczyzny z peregrynującym do niej przybyszem. Mimo dystansu i europejskiej ogłady, nie jest on w stanie przeciwstawić się tej rzeczywistości, z której historia wyrzuciła go w szeroki świat. Na dworcu, w autobusie widok rodzinnego miasta, ludzi, przyrody wprowadza go w nastrój ludowego rozrzewnienia. W jego europejskim, racjonalnym umyśle torują sobie drogę miejscowe porzekadła, przyspiewki, skojarzenia:

¹⁹ Por. H. Bergson, *Pamięć i życie*, Warszawa 1988, s. 5 i nast.

²⁰ M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, s. 20.

²¹ *Ibidem*, s. 24–25.

Tak mi w tym autobusie dobrze i dziecinnie. Ten szklany powóz macierzyńskich wód pełen, że ja rybka bezpieczna.

Matusiu, Matusiu, żeś rybki ważyła,
bo jedna rybecka w żywocie ożyła²².

W dalszej części powieści owo bezpośrednie obcowanie z krainą młodości i jej zmysłową aurą wytrąca bohatera z „objęć” jego kulturalnej formy.

Narrator, prowadząc dialog ze swoją pierwszą ojczyzną, pragnie zachować, a także zmanifestować własną niezależność. Stąd nie przyłączy się do pielgrzymującego pochodu rodaków. Uczestnictwo w ceremonii pątniczej ma być znakiem rozpoznawczym swojskości kulturowej. Profesor zaprzecza mu w imię indywidualizmu i odczuwanej obcości, której jest nośnikiem, ale bliższe przyznanie się jego kondycji przekonuje, że w gruncie rzeczy określa ją owa pątnicza neuroza właśnie. Tą świętością, do której na swój sposób pielgrzymuje nasz Europejczyk, jest smętny kawałek „macierzyzny”. „Cofam się przed tą macierzyzną następującą na mnie swym karmieniem, swym hołubieniem i pocieszaniem...”²³

Biologiczna, archetypowa Macierzyzna jest przedłużoną wersją Kartoflanii, kolejnym zmitologizowanym, acz na sposób groteskowy ujęciem ojczyzny. Te dwa aspekty wyznaczają ramy, w jakich narrator *Pątników...* mówi o kraju rodzinnym. Z mitologizacją i groteskową deformacją spotykamy się już w dwóch pierwszych akapitach powieści:

Ziemia ta, bracie Europejczyku, była barcią, co jasne woski wiązała wokół tańca świętojańskiego, wokół piersi dziewczyn prowokujących ogień. Lipiec wzburzał roje pszczoł szumiących białych rzemiosłem.

A dziś tu – o – teraz – w tej chwili, stada gęgających gromnic w ręku ludu na klęczkach, co bije pokłony w strachu pochlebczym²⁴.

Powieściowa Kartoflania-Macierzyzna to kraj wyraźnie katolicki. Narrator nie okazuje mu nadmiaru sympatii. Mamry raczej do czynienia z manifestacją antypatii, a nawet jawnie okazywanej pogardy wobec religijnych uniesień, przejawiających się w monstualnej postaci na różnych szczeblach drabiny społecznej. Jedną z form społecznych zachowań obnażających „naskórkowość” polskiego (bo Kartoflania to ostatecznie Polska) katolicyzmu są przejawy, co już sygnowaliśmy, euforycznego pielgrzymowania do różnych miejsc czci i kultu. Owładnięta tą ideą ludność Kartoflanii zdaje się traktować ją jako powinność, a nawet swoiste posłannictwo. „Są *Pątnicy z Macierzyzny* jedyną w swoim rodzaju antyhagiografią ekstazy lat osiemdziesiątych”²⁵.

²² *Ibidem*, s. 57.

²³ *Ibidem*, s. 133.

²⁴ *Ibidem*, s. 15.

²⁵ Por. L. Pułka, *Rzut pionowy*, „Regiony” 1989, nr 3.

Zastanawia jednak pasja, z jaką Pankowski atakuje przejawy wiary chrześcijańskiej. Czym to jest uwarunkowane? Czy chodzi tylko o to, że drażnią go przejawy „nadmiernej rytualizacji prowadzące do przerostów formalnych”²⁶ religijnego kultu. Wszystko wskazuje na to, że źródła takiej postawy są coraz głębsze.

Kartoflania Pankowskiego jest krajem dramatycznie rozdartym kulturowo między kulturą wyższą, łacińską i okcydentalną elity a swojską, plebejską i przasną ludu, który – wciągnięty w chrześcijańskie rytuały – nie do końca jednak wyrzekł się swoich słowiańskich, przedchrześcijańskich wierzeń. W omawianej powieści przytaczane są stare pieśni ludowe, pojawiają się ukryte w trudno dostępnych pieczarach relikty pogańskich wierzeń – kamienne posagi, rytu w skałach figury magiczne²⁷. Wśród traw przemyka zielony wąż, któremu przed wiekami na tych ziemiach oddawano boską cześć. *Pątnicy*... rozpoczynają się obrazem ojczystej ziemi narratora-bohatera – niegdyśszej szczęśliwej krainy słowiańskiej. Jest mu przeciwstawiony groteskowy obraz współczesnych mieszkańców tej ziemi, w pochlebczym strachu bijących pokłony przed chrześcijańskimi bóstwami. Symbolicznym przedstawieniem powieści jest ów wspomniany zielony wąż, pojawiający się na początku książki pod postacią zaskrońca okładanego przez chłopców kijami (którego z opresji ratuje przechodzący właśnie bohater), a w zakończeniu opowieści narratora – powstający z niezmaconych jeszcze rzek Kartoflania wąż zielony, Panwąż, tratowany przez chrześcijański pochod²⁸. Pankowski daje wyraźnie do zrozumienia, że polski katolicyzm, czy szerzej w ogóle mentalność chrześcijańska, nie jest dla niego znakiem prawdziwej polskiej tożsamości.

Przypomnijmy w tym miejscu poglądy Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, najbardziej znanego naszego orędownika polskości słowiańskiej. Dowodził on, że narzucony podbitym przez Mieszka I plemionom chrzest wypaczył duchowość Polaków, zachwiał ich ukształtowaną już tożsamość, która opierała się na odmiennych niż łacińskie i chrześcijańskie podstawach. Istniejąc jako społeczeństwo w obcej naszej istocie formie kulturowej, staliśmy się na koniec sobie samym „cudzymi”²⁹. W *Pątnikach*... kartoflański naród działa jak zaprogramowany, „omotany jakimś zbiorowym szaleństwem religijnym, koncentrujący się nie na dążeniu do jakiejś istotności swojego bytu, ale zagubiony w zrutynizowanych rytuałach, wypełniających mu jego powszechne losy. Pankowski na ostatnich kartach powieści, powołując do życia figurę Panwęża zielonego – symbol owej zaprzepaszczonej prawdziwej naszej tożsamości – jakby chciał odwrócić historię,

²⁶ Por. S. Barć, *Wstęp* do: M. Pankowski, *Pątnicy*..., s. 10.

²⁷ Por. opowieść matki bohatera w *Rudolfie* o bezpłodnej sąsiadce, pielgrzymującej do pieczary, do posagu czarnej Matki Boskiej (M. Pankowski, *Rudolf*, s. 86–89).

²⁸ Por. M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, s. 18, 131.

²⁹ Por. Z. Dołęga Chodakowski, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, [w:] i d e m, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*, oprac. i wstęp J. Maślanka, Warszawa 1967.

przywrócić nas z powrotem naszym korzeniom. W rzeczywistości, skoro historii cofnąć się nie da, o czym wszyscy wiemy, podobnie jak autor, chodziłoby o poszukiwanie języka symboli i znaków, za pomocą którego można by było dotrzeć do istoty naszej wrażliwości. Dotrzeć po to, aby obudzić, wytrącić z trwającego od wieków chocholego tańca. Sam bohater poddaje się takiej terapii, nie do końca ją jednak wytrzymuje, skoro owa pokraczna Kartoflania-Macierzyzna ubezwłasnowolnia go ostatecznie. W zakończeniu powieści, pozbawiony swojego głównego atrybutu, pozwalającego mu zachować dystans wobec zniewalającej go fałszywej narodowej formy – maszyny do pisania, znaku jego pisarstwa – zostaje wciągnięty w gromadę, w jej pielgrzymowanie „wkoło Macieju”. Tak dokonuje się dezintegracja jego wyższej, racjonalnej, europejskiej tożsamości, która okazuje się tylko rodzajem kulturowego stroju, gdy prawdziwa natura bohatera ociera się o ciemny żywioł.

Inny wariant konfrontacji z ojczyzną-Kartoflanią-Macierzyzną odnajdujemy w kolejnej powieści Pankowskiego *Powrót białych nietoperzy*. Jej tematem jest powrót do stron rodzinnych i wieloraka konfrontacja przybysza z przestrzenią, kulturą i mieszkańcami jego małej ojczyzny.

W powieści tej bohater przybywa z zagranicy do górskiej osady w Karpatach. Odbywa on coś w rodzaju podróży sentymentalnej do miejsc, w których spędził młodość. Powieść rozpoczyna się przypomnieniem sceny z dzieciństwa narratora – dziesięcioletni chłopiec wychodzi na spacer po przebytej dopiero co chorobie. Kończy się zima: „Słyszałem nawet jej umieranie. Zaczęło się od chrapliwego pojęku lodów na naszej rzece. Potem przyszła noc i potoki smalone wiatrem halnym spadły w dolinę”³⁰.

Spacer w aurze przedwiośnia kończy się na śmietniku, ale też jest to śmietnik-skarbiec, jak chyba wszystkie śmietniki widziane oczyma dziecka. Obraz ten pełni też, a może przede wszystkim, funkcję metaliteracką, jest swego rodzaju metaforyczną zapowiedzią literackiego bogactwa utworu („Nie kieszenie pełne szkiełek niosę, ale siedem koszów zalśnideł, barwników, błyszczyków, krwawników”)³¹.

W dalszej części powieści narrator przywołuje sytuacje i zdarzenia z lat gimnazjalnych, okresu życiowych inicjacji, by w pewnym momencie powiedzieć:

– Jestem tu... jestem na prawach ojcowania własnej młodości. Na prawach człowieka, który na siwe lata wziął do ręki swój zielnik sztubacki, rozchylił stare gazety, między którymi pochował był niegdyś pierwsze liście wierzy, współczesne swej własnej zieloności... Z tym szkaplerzem, broniącym od nicości, zjawiłem się tu... przez pamięć dla tamtej godziny wstydlivej... tu, gdzie rośla wierza, co piła z tej rzeki...³².

³⁰ M. Pankowski, *Powrót białych nietoperzy*, Lublin 1991, s. 5.

³¹ *Ibidem*, s. 6.

³² *Ibidem*, s. 60.

Bohater próbuje, poprzez zapośredniczenie się w krajobrazie i we własnej pamięci, odnaleźć siebie sprzed lat. Usiłowania te skazane są jednak na niepowodzenie. Nie ma powrotu do młodości. Można jedynie znaleźć okruchy z nią związane i za ich pomocą odnawiać wspomnienia, jak w kalejdoskopie. Jest jeszcze jeden powód owego nieudanego nawiązywania do przeszłości. Bohater-narrator zostaje zawłaszczony przez teraźniejszość, co jest wynikiem specyfiki jego aparatu uczuciowego i intelektualnego nastawionego na zachłanne chwytywanie i przeżywanie rzeczywistości *in statu nascendi*³³. Jego bogata wyobraźnia co rusz opłataną jest licznymi skojarzeniami, odnoszącymi postrzegane fakty i przeżywane zdarzenia do świata form kulturowych. Pozwala to przy okazji na określenie statusu intelektualnego bohatera. Ma on szeroką wiedzę humanistyczną, wielką wrażliwość estetyczną i „literacki” zmysł „komponowania” zdarzeń oraz wyrafinowanego zestrzajania ich w całości wyższego rzędu. Przypisać trzeba, że oczekiwania i myślenie bohatera nie są mimo to wolne od stereotypów. Jego pragnienie przeżycia po raz wtóry młodzieńczej inicjacji, początkowa wiara w możliwość wyciągnięcia ręki do siebie sprzed lat, ponad czasem, jest dążeniem do odzyskania „raju utraconego” z jego włościami i właściwościami. Czas dokonał jednak zmiany kontekstu i przewartościował owe (młodzieńcze gesty):

[...] gospoda w krajobrazie sama. I znów „ostatnia chwila”, bo nim wejść dzisiejszy, moge jeszcze zaistnieć wczorajszy... Bo tu, tu... stały-stali-już-nie stoją... wozy, chłopci, Żydzi. Ramiona jednych i drugich, powołujące się na góry i na niebo. Usta plujące w rękę, i dłońią o dłoń! – że targ dobity.

Ale już wchodzę. I w izbie karczemnej widzę wielką nieobecność dudy i skrzypka, basisty i klawecisty, Dukea Ellingtona w juchtowych butach, z czapką na kruczych lokach, otwierającego i przymrużającego swe ogromne oko żydowskie³⁴.

Sąsiadujące z powyższym akapity przynoszą znaczący komentarz bohatera, który równocześnie stara się odnaleźć w sobie dystans wobec narzucających się obrazów przeszłości.

Bohater-narrator, w teraźniejszości próbujący odnaleźć ślady z czasów swojej młodości, a zarazem, jak zaznaczyliśmy, samokrytycznie odnoszący się do tych gestów, doskonale zdaje sobie sprawę, że zaczyna przed samym sobą odgrywać swego rodzaju teatr: „[...] zaczynam już poznawać dekoracje, w których przyjdzie mi zagrać”³⁵. Świadomość taka towarzyszy mu do samego końca jego górskiej przygody. O co tak naprawdę toczy się gra? Odpowiedź przynosi uwaga narratora:

³³ Por. *ibidem*, s. 25.

³⁴ *Ibidem*, s. 8.

³⁵ *Ibidem*, s. 10.

Po pięćdziesięciu latach próbuję uwartościować rozczarowanie wynikające z zastanych tu zmian. Że „nowy jestem”, że „niczego za sobą nie wlokę”. I że to, co było – w zielniku, zaprasowane na kant spodni gimnazjalnych na bal. Ale i myśl, w gruncie rzeczy pogodna, że po celi chodzę, od daty do daty. I co gorsza – że nikt się temu nie przygląda³⁶.

Problem bohatera jest w gruncie rzeczy epistemologiczny. Oczywiście nie o fizyczny powrót do młodości mu chodzi, ten jest przecież niemożliwy. Wpisując się po kilkudziesięciu latach w tę samą przestrzeń geograficzną (i tylko geograficzną, choć i tutaj czas poczynił nieodwracalne zmiany – bo kulturowa i ludzka zmieniły się zasadniczo), próbuje uchwycić opierającą się czasowi istotę przeżytych wtedy doświadczeń, słowem – wyłowić z czasu przeszłego esencję przeżywanych wówczas zdarzeń i doznań. Czy to się udaje? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie wydaje się pozytywna. Bohater, choć usilnie stara się utrzymać w przywoływanym siłą woli paśmie tamtego czasu, nie może się oprzeć napierającym na jego zmysły wrażeniom aktualnym, które w końcu mieszają się ze wspomnieniami, z obrazami przeszłymi.

Istotną rolę w owych próbach odnalezienia się w minionym wymiarze czasów młodzieńczych odgrywają erotyczne skłonności bohatera. Pragnie przeżyć powtórnie inicjację seksualną, poczuć jeszcze raz zmysłową wibrację. Chodzi mu o swego rodzaju kurację emocjonalną, w ramach której owe powroty do czasów młodzieńczych mają spełniać funkcję eliksiru młodości. Zdarza się, że bohatera, uporczywie próbującego ponownie odnaleźć się w minionym czasie, czułego na każdy ślad i drobiazg z „odgrzewanej” przeszłości, nachodzą wątpliwości:

Czy mam prawo do wskrzeszenia? Tylko dlatego, że widziałem Sorrento nad ziemią, nad głowami ludzi uśmiechających się do mnie. [...] Nie wiedząc, że aniołowie podgrzewali już smołę i siarkę i że nią wkrótce zaleją miasta i wioski, i ziemie jabłonią stojące... No a te cięcia od ich mieczy na jasnym niebie Sorrenta... Czy wolno mi je zagoić, udając przy tym, że lazur nie wyciekł... że pojutrze się zdejmie klamerki ze świata już na dobre zabliźnionego. Czy bliźna wymowniejsza od rany, bo proponująca refleksję, a nie krzycząca o ratunek na łapu-capu... ?³⁷

Te ważne pytania każą bohaterowi przeżywać swoją „egzystencjalną przygodę” z dystansem, skłaniają go do opierania się emocjom, nie zawsze się to jednak udaje. Z pamięci, jak przez dziurawy filtr, przedostają się co rusz zapamiętane obrazy, nakładają się na współczesne postrzeganie rzeczywistości. Rezultatem jest swoista poetyzacja świata przedstawionego. Zachodzenie na siebie czasu teraźniejszego i przeszłego, wzajemne ich wymieszanie powoduje, że bohater momentami przebywa jakby w świecie nadrealnym:

Skoro już aura [...] przemieniła się w dziecięcą, zaczekajmy, bo jeszcze może coś się przemyśli... Jest!

³⁶ *Ibidem*, s. 25.

³⁷ *Ibidem*, s. 48–49.

Spod buldoga o buzi anielskiej wybiega mi pod same nogi ścieżka. Niby ta, którą idę, ale tak naprawdę to tamta między żytem a żytem. Biegnę i dłońmi głaskam kłosa, a stopy mam bose. Tak dobrze przylegają do gliny uklepanej. I głową zaledwie, że wystają ponad łany³⁸.

Owe „poetyzacje” często przydarzają się narratorowi, który rozwija przed czytelnikiem inne warianty prezentowanych zdarzeń i opisywanych sytuacji. W perspektywie literackości powieści ma to zaświadczyć o przypisanej literaturze umowności i fikcjonalności przebiegów fabularnych. W planach – ideowym i kompozycyjnym – fragmenty te pełnią wyznaczoną im przez autorski zamysł rolę strukturalną. Tak jest np. z występującym w zakończeniu powieści, „pomyślanym” przez narratora epizodem przejazdu pary bohaterów chłopskim wozem do miasteczka. Jego funkcją jest scalenie rozprzegającego się czasu, spięcie go niczym klamrą, wyniesienie przeszłości i teraźniejszości w jakieś inne, wyższe, nieantynomiczne rejony.

Całe piarstwo Pankowskiego przesiąknięte jest ideą dialogu. Autor *Rudolfa* wprost lubuje się w zestawianiu ze sobą, konfrontowaniu odmiennych idei, racji, postaw. W *Powrocie białych nietoperzy*, poza zasygnalizowanym zmierzaniem się dojrzałości z młodością, swoistym przeglądaniu się jednej w drugiej, ważne miejsce zajmuje też zarysowujący się w przebiegu akcji dialog kulturowy między polskością a ukraińskością. Partnerką bohatera jest tym razem młoda Amerykanka ukraińskiego pochodzenia, socjolog, profesjonalnie zajmująca się procesami integracyjnymi ludzi, żyjących na pograniczu różnych kultur, która przyjechała badać tę problematykę w rodzinnej wsi własnej matki. Zatrzymuje się w tym samym hoteliku gdzieś w Karpatach, w którym przebywa narrator, pan Barszczyński. Już od pierwszego spotkania zaczyna się między nimi szczególna wymiana myśli, poglądów oraz subtelna gra między męskością a kobiecością. Lidia i jej zmysłowość podniecają bohatera, nawet na tyle, że zaczyna się przeglądać w niej jego wyciągnięta z lamusa młodość. Ostatecznie jednak zmysły zostają powstrzymane. Amerykanka erotycznie zostanie „skonsumowana” przez innego mężczyznę (chodzi o postać przewodnika Bogusława). Ciekawsze rezultaty przynosi ich dialog w płaszczyźnie rozumienia uwarunkowań kulturowego przemieszania, tak typowego dla tych ziem stopu polsko-ukraińskiego. Lidia jest zdecydowaną orędowniczką ukraińskości, która w konfrontacji z polskością przeważnie, jak uczy historia, sytuowała się na pozycji przegranej. Problem jednak polega na tym, że to, co kiedyś było wyraźnie oddzielone (np. polski dziedzic, ukraińscy chłopci), po wyrugowaniu w dużym stopniu z ziem południowo-wschodnich żywiołu ukraińskiego, uległo w ogóle zagładzie. Współczesna rzeczywistość karmi się nie tyle żywą tradycją tych ziem, ile nielicznymi ocalałymi szczątkami kultury materialnej ich dawnych mieszkańców, przemienionymi w dodatku w przedmiot handlu z odwiedzającymi te strony turystami. Stąd bohaterowie, poszukujący źródeł swojej tożsamości, grzęzną w niemożności.

³⁸ *Ibidem*, s. 67; por. też s. 72, 85, 103, 106.

Dla pana Barszczyńskiego znikome ślady świata, w którym się zjawiał epizodycznie u progu swej dojrzałości (zrównany z ziemią dwór ziemiański gimnazjalnego kolegi, brak po nim i jego rodzinie jakichkolwiek śladów, pada przypuszczenie, że wszyscy zginęli, wymordowani przez ukraińskich partyzantów) są widomym znakiem kulturowego wydziedziczenia tego regionu. Choć bohater nieustannie próbuje nadawać znaczące sensy światu wokół siebie, jednak czuje się coraz bardziej osaczany przez chaos. Podobnie, naukowo, socjolingwistycznie nastawiona Lidia, przybywająca tu z zamiarem przyjrzenia się integracji narodów pogranicza, odjeżdża upokorzona przez czas (opowieści jej matki, które przywiozła ze sobą nie są w stanie ożywić kulturowej pustyni, z której jej rodzima ukraińskość jakby wyparowała i nie ma po niej, poza nielicznymi śladami, znaku). Lidia, podobnie jak główny bohater, też poszukuje źródeł swojej tożsamości kulturowej, chciałaby przeżyć swoją odziedziczoną po rodzicach ukraińskość w naturalnym krajobrazie rodzinnych stron matki, zapamiętanymi opowieściami tej ostatniej, w sercu i na ustach. Niestety, współcześnie nie ma już tej kultury, w której żyła jej matka. Borys, odważny Ukrainiec z jej opowieści, walczący po wojnie z oddziałami polskiego wojska, dzisiaj może być tylko eleganckim przewodnikiem, który uciekł w góry z dużego miasta i seksualnie żeruje na spragnionych powrotu do kulturowych korzeni zagranicznych turystkach.

Tak jak w perspektywie indywidualnej nie ma powrotu z życia dorosłego do młodości, tak w wymiarze kulturowym obcować można jedynie z surogatami przeszłej rzeczywistości. Okazuje się bowiem, że w miejscu tak newralgicznym, jak podkarpacka wieś nie ma już nic autentycznego. Za „zielone papierki” można kupić wszystko: od „autentycznego” noża przywódcy oddziału ukraińskiego, przez „prawdziwą” opowieść z przeszłości, po jakiś okruch „tamtego” świata. Sytuacja jest fałszywa podwójnie: i dla sprzedających, i dla kupujących. Ci pierwsi kupczą tym, czego nie są spadkobiercami, a drudzy udają, że wierzą, iż proponuje się im prawdziwą wartość.

Oboje, szykując się do odjazdu z karpackiej wioski, nie szczędzą sobie gorzkich słów co do swoich właściwych zamiarów i rzeczywistych rezultatów owej wyprawy do źródeł³⁹. Pod koniec powieści mamy do czynienia ze swego rodzaju wzajemną „dekonstrukcją” wizerunków pary bohaterów. Nawzajem odślaniają przed sobą mistyfikatorski charakter swojego pobytu w wiosce. Następuje wzajemna demaskacja, padają mozolnie budowane przez obydwójkę ich osobiste mity. Może najtrafniej, choć też najdrastyczniej, sytuację obydwójki komentuje pod koniec powieści gospodarz zajazdu:

[...] przyszło mi na myśl, że on i ona... każde z nich sobie z gówna bladego siwy globus utoczyło... i na tej kuli, jak taki złoty chomik se narabia i drobi... że niby ciągle na górze... a to cyrk, że litość bierze...⁴⁰

³⁹ *Ibidem*, s. 101–102.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 110.

Z kolei bohater-narrator tak podsumowuje ową nieudaną wyprawę w rodzinne strony:

Gdyby ktoś patrzył na nas z daleka, na nasz powrót i na nasze nieprzyleganie do ziemi, mógłby wówczas nas wziąć za spadochroniarzy, co zrezygnowali z lądowania i trwają w bujnym zawieszeniu, krążą rozetą nad tą Górą, co niegdyś tronowała, orłami szumią, najeżona ogniem ołtarzy i kapłanami. Mógłby ten ktoś wówczas pomyśleć, że zataczamy kręgi nad jakąś Księgą zapieczętowaną tak twardo przez świętego kancelistę, że trzeba wierzyć w te czcionki ołowiane, że się tam po ciemku w złoty sens przemieniły. I że nie ma mowy, żebyśmy Tomaszowym palcem, ja czy ona, ośmielili się laki prawomocne rozprawiać⁴¹.

W przytoczonych zdaniach można dostrzec i pełną ironicznego dystansu samoświadomość własnych ograniczeń, i jakąś tęsknotę do pierwotnego oblicza tych ziem (mowa o ich przeszłości przedchrześcijańskiej, starosłowiańskiej), i niby wiarę w wartość indywidualnego wymiaru egzystencji. Niby – skoro, jak czytamy w zakończeniu powieści, po całej przeżytej przez oboje bohaterów życiowej „przygodzie”, „po leciwych dzieciach tej ziemi został [tylko – Z. F.] piasek ze śladami człowieczej zabawy i zmarszczka na fali”⁴². Narrator wyraża jednak nadzieję, że doświadczenia zamienione w słowa (czyt. w literaturę) ostaną się. Narracja powieści ujawnia zresztą, że domeną autora nie są wydarzenia, lecz ich ekwiwalenty słowne („Grajmy, grajmy, skoro ziemia i niebo przemijają. Udając, że wierzymy, że mowa przetrwa, że w ziarno bursztynu się słowo przemieni. [...] Pan to dlatego lubi, bo tu krew już przemieniona, ona «słowem się stała»”⁴³).

Tytułowy oksymoron to znak ludzi kulturowo wydziedziczonych, odciętych od wartości, które kształtowały ich młodość czy życie ich rodziców, a – domyślać się należy – nie dość jeszcze wrośniętych (o ile jest to w pełni możliwe) w tradycję kraju zamieszkania. W jednym z wywiadów autor mówił o sobie:

Należę do specjalnej kategorii, razem z kilkudziesięcioma pisarzami pochodzenia rosyjskiego, czeskiego, polskiego, którzy jesteśmy trochę nietoperze o jednym ptasim skrzydle⁴⁴.

Zbieżność cytowanego określenia z użytym w tytule powieści pozwala jeszcze inaczej odczytywać ów oksymoron. Książka ukazała się w dobie powrotów z obczyzny do kraju. Pankowski, jako człowiek i jako pisarz, przeżywał to o wiele wcześniej od innych „nietoperzy”, którzy ze swoimi książkami zdecydowali się wrócić do kraju w latach dziewięćdziesiątych, stąd też tytułowy powrót w jego ujęciu nie ma nic wspólnego z manifestacją polityczną, jest próbą odnalezienia się w wymiarze jednostkowym i czysto kulturowym.

⁴¹ *Ibidem*, s. 108.

⁴² *Ibidem*, s. 110.

⁴³ *Ibidem*, s. 25.

⁴⁴ *Nietoperz o ptasim skrzydle*, rozm. M. Urbanek, „ITD” 1987, nr 43.

Zbigniew Fiszbak

**An European in Kartofflania – returns to
the “small homeland” in novels by Marian Pankowski**

(Summary)

The theme of the article is the return to the motherland in prose by Marian Pankowski – a Polish writer who lives in Belgium.

In series of novels the author creates a literary character who, in fact, has a lot in common with himself. When the man is visiting his motherland, a confrontation takes place: a professor of a western university, an educated European writer, a rationalist and humanist versus his homeland – Kartofflania, that is provincial in respect of civilization and culture. The collision of the different mental worlds, brings to the light of day absurd and adulteration of the family, but simultaneously helps the literary character to restore his emotionally unstable connection with his family land. The main hero of novel tries to compensate his European identity for Polish origin.

Olga Wilczyńska

Metafizyka śmierci w prozie Olgi Tokarczuk

Śmierć mnie ściga, ucieka życie: naucz mnie czegoś przeciwko temu. Spraw, bym ja nie uciekał przed śmiercią, by życie nie uciekało ode mnie. Zachęć do walki z trudem, dodaj cierpliwości wobec tego co nieuniknione. Rozszerz mi ciasne granice czasu. Naucz, że dobro życia nie polega na jego długości, lecz na użytku z niego, bo może się zdarzyć, że ktoś długo żył, niewiele przeżył¹.

Cokolwiek robisz, pamiętaj o śmierci².

Śmierć jako skandal. Wprowadzenie

Temat śmierci to jedno z najbardziej uniwersalnych zagadnień. Jest obecny bezustannie w życiu człowieka i dlatego właśnie jest problemem wciąż współczesnym.

O śmierci nie jest łatwo ani myśleć, ani pisać, bowiem nie należy ona do zjawisk poznawalnych i uchwytnych. Dlatego sprawia ludziom wiele problemów. Nie sposób wobec śmierci przejść obojętnie. Dlatego też, aby jej sprostać, filozofowie, artyści, socjologowie i inni próbują ją zrozumieć, ośwoić i nazwać:

W młodości bez przerwy myślałem o śmierci. Nawet podczas jedzenia; to była obsesja, całe moje życie upływało pod znakiem śmierci. Myśl o niej nigdy mnie nie opuściła, jednak z czasem osłabła. [...] Oto przykład: kilka miesięcy temu spotkałem się z pewną panią; rozmawialiśmy o wspólnym znajomym, którego nie widziałem od dawna. Ona mówiła, że lepiej go nie widywać, gdyż jest bardzo nieszczęśliwy. Myśli tylko o śmierci. Odparłem: „A niby o czym miałby myśleć?”. Koniec końców nie ma innego tematu. Oczywiście, o wiele lepiej jest o tym nie myśleć, ale myślenie o śmierci nie ma w sobie nic nienormalnego. Inne problemy nie istnieją³.

Czym jest śmierć? Nie jest ona łatwa do zdefiniowania. Już w *Biblii* mówi się o niej w różnoraki sposób. W *Starym Testamencie* najczęściej na jej

¹ L. A. Seneka, *Myśli*, przeł. S. Stabryła, Kraków 2003, s. 221–223.

² *Ibidem*, s. 269.

³ *Rozmowy z Cioranem*, przeł. I. Kania, Warszawa 1999, s. 28.

określenie występuje hebrajski czasownik *mut* (umrzeć) i rzeczownik *mawet* (śmierć). Czasownik w zależności od formy koniugacyjnej oznacza „zabić” lub „zabity”. Spotyka się również metaforyczne wyrażenie „połączyć się z przodkami” lub „zasnąć w śmierci”. Natomiast w *Nowym Testamencie* śmierć jest określana greckim rzeczownikiem *thanatos*, a umieranie czasownikiem *apothnesko*.

Wydawać by się mogło, że bliska jest życiu jako kres, ku któremu zmierza cała nasza egzystencja. Jest ona jednak skandalem, zjawiskiem wyjątkowo irracjonalnym i trudnym do zaakceptowania przez człowieka. Na czym polega owa irracjonalność śmierci? Jest to nieoczekiwany, przypadkowy atak rzucający na życie cień i mrok. Sens każdej historii zależy od finału. Jednakże śmierć (zarówno w sensie transcendentnym, jak i całkiem ziemskim) jest finałem szczególnego rodzaju, który w najmniejszym nawet stopniu nie podlega ludzkiej woli. Istnieją próby racjonalizacji śmierci, występujące m.in. w chrześcijaństwie czy buddyzmie, ale to jest już przyjęciem pewnego stanowiska wobec zagadnienia, pragnieniem przezwyciężenia nicości. Mam tutaj na myśli przypisywanie śmierci tzw. mądrego prawa przemijania.

Śmierć człowieka nie jest zjawiskiem jednorodnym. Można wyróżnić jej kilka podstawowych aspektów, o których pisał Ireneusz Ziemiński: aspekt pierwszy – śmierć jest faktem biologicznym; aspekt drugi – faktem prawnym; trzeci – kulturowym (związanym z rytuałami i obrzędami łączącymi się ze zgonem człowieka, czyli pogrzeb, żałoba itp.); czwarty – społecznym. Ponadto śmierć jest zjawiskiem zarówno empirycznym, jak i transempirycznym. Do cech empirycznych należą m.in.: powszechność, indywidualność, bliskość, banalność, przypadkowość, nieodwracalność, obrzydliwość; natomiast do cech transempirycznych zalicza się: ofiarę, sen, karę, zbawienie, ostateczną decyzję, tajemnicę⁴. Najważniejsze z wymienionych cech śmierci to, według I. Ziemińskiego:

a) powszechność śmierci – świadczy o tym fakt, że dotyka ona każdy byt; jest zjawiskiem naturalnym, bowiem to, co żywe musi przestać istnieć;

b) indywidualność – śmierć jest konkretna, gdyż stanowi odejście określonego i niepowtarzalnego ja; każdy ma swoją śmierć i nie może jej dzielić z nikim – pisał o tym m.in. Octavio Paz: „Śmierć jest nieprzekazywalna, podobnie jak życie”⁵ i Martin Heidegger:

Nikt nie może odebrać innemu umierania. [...]. Każde jestestwo musi zawsze samo brać na siebie umieranie⁶.

Indywidualność widoczna jest również w przeżywaniu umierania. Każdy człowiek odchodzi z tego świata sam. W obliczu Nieuniknionego jest samotny,

⁴ I. Ziemiński, *Zarys ontologii śmierci. Próba filozoficznego opisu istoty śmierci*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, z 1, s. 129–158.

⁵ O. Paz, *Wszystkich świętych zaduszki*, „Literatura na świecie” 1975, nr 12, s. 42.

⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 338.

choćby byli obok niego bliscy. Każdy musi umrzeć na własny rachunek, sam stawia tajemniczy krok w Niepoznawalne. Istnieją metafizyczne problemy, względem których byt zawsze jest sam. Mam tutaj na myśli m.in.: cierpienie, czas i śmierć.

Każda śmierć jest inna. Octavio Paz napisał nawet, że każdy umiera taką śmiercią, jaką sobie wypracował i jaką na siebie sprowadził. W takim wymiarze śmierć jawi się jako dopełnienie istnienia. Według niego śmierć świadczy o nas, mówi, jakimi byliśmy ludźmi, gdyż jest ona konsekwencją przeżytej egzystencji. Jeżeli zaś „nie umieramy, jak żyliśmy, to dlatego, że nie żyliśmy w zgodzie z sobą – życie nie należało do nas, podobnie jak nie należy do nas grzech, który nas zabija. Powiedz mi, jak umierasz, a powiem ci, kim jesteś”⁷.

O prawie do własnej, indywidualnej śmierci pisał także w jednym ze swoich wierszy R. M. Rilke:

Każdemu daj śmierć jego własną Panie.
Daj umieranie, co wynika z życia,
gdzie miał swą miłość, cel i biedowanie.
Myśmy łupina tylko i listowie.
A wielka śmierć, którą ma każdy w sobie,
to jest ów owoc, o który zabiega
wszelki byt⁸;

c) bliskość – śmierć jest obecna w każdej chwili jako nieustanna możliwość. Jeżeli człowiek zapomina o niej, zanurzając się w istnieniu, to powinien być pewien, że ona nie zapomina o nim nigdy. Dlatego człowiek mądry wie o tym i jest przygotowany na nią zawsze, ponieważ widzi w niej realną możliwość każdego dnia;

d) przypadkowość – śmierć jest przypadkiem, który charakteryzuje brak racji, celu i przyczyny, uosobieniem irracjonalności, nawet absurdu.

Nie można znaleźć dla śmierci żadnego sensownego uzasadnienia. Nie ma, bez zagłębiania się w religię czy filozofię, racjonalnej odpowiedzi na pytanie: dlaczego umieramy? Nie mogąc śmierci zrozumieć i wyjaśnić jej obecności w życiu, ponieważ pewne jest, że miejsce nie tknięte przez śmierć nie istnieje, musimy ją zaakceptować jako nieuchronny fakt.

O śmierci nie jest również łatwo myśleć i mówić jeszcze z innego powodu. Cokolwiek myślimy i mówimy o śmierci, przeniknięte jest tym, kim jesteśmy i kim być pragniemy oraz tym, ku czemu dążymy. Zatem nasza świadomość śmierci jest zawsze wyrazem naszego doświadczenia życia, na które śmierć

⁷ O. Paz, *op. cit.*, s. 42.

⁸ R. M. Rilke, *Wybór poezji*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1964, s. 58.

jako wydarzenie egzystencjalne rzuca cień i mrok. Człowiek próbuje zrozumieć i ośwoić fenomen śmierci. Czyni to na wielu płaszczyznach: religijnej, filozoficznej, naukowej. Inaczej myśli o śmierci człowiek Wschodu, a inaczej człowiek Zachodu; inaczej śmierć rozumie i przeżywa chrześcijanin, a inaczej człowiek niewierzący.

Śmierć dotyka istot żyjących, najbardziej człowieka, który ma jej świadomość. Dlatego też ludzie próbują sobie rekompensować smutek i pesymizm wynikające z myślenia o przemijaniu i umieraniu. Skoro ona wcześniej czy później przyjdzie po nas – czy nie rozsądniej skupić się na innych sprawach? Taką reakcję na los czekający istoty śmiertelne sugerował Benedykt Spinoza: „Człowiek wolny o niczym nie myśli mniej niż o śmierci, a jego mądrość polega na roztrząsaniu spraw życia, nie śmierci”⁹.

Zatem lęk przed śmiercią można pokonać, zajmując się i angażując w sprawy życia. Śmierć można próbować przezwyciężyć lub też zagłuszyć. W pierwszym przypadku pomocna jest kultura, o której pisze Zygmunt Bauman:

Kultura – wielki wynalazek człowieka (być może największy ze wszystkich) – jest skomplikowanym mechanizmem, który sprawia, że życie ludzkie, życie świadome własnej śmiertelności, staje się do zniesienia – na przekór logice i rozsądkowi. [...] potrafi w jakiś tajemniczy sposób zamienić grozę śmierci w siłę napędową życia. Wyciska sens życia z absurdalności śmierci¹⁰.

W drugim przypadku to bezmyślne rozrywki mają za zadanie wykorzenić z codziennego życia wszelką myśl o śmierci. Wypełniają one bez reszty czas, nie zostawiając nawet jednej chwili na refleksję. Pisał o tym już Pascal:

Nie [...] miękkiego i spokojnego używania, które pozwala nam pamiętać o naszym stanie, szukamy, [...] ale zgiełku, który odwraca nasze myśli i jest dla nas rozrywką. Oto dlaczego wyżej cenimy łowy niż zdobycz: „zając nie uchroniłby nas od widoku śmierci i niedoli, ale polowanie tym, że odwraca naszą myśl, chroni nas od nich” czyli nie o to chodzi, by „złapać króliczka, lecz by go gonić”¹¹.

Śmierć jednocześnie stawia znak równości pomiędzy ludźmi. Zniwelowane zostają wszelkie różnice i podziały, co znakomicie obrazuje średniowieczny taniec śmierci (*danse macabre*). Można stwierdzić, że w jej obliczu mamy do czynienia z pewnego rodzaju sprawiedliwością, gdyż żadne ziemskie powiązania i względy nie mają wówczas znaczenia. Pieniądze i władza przestają istnieć, tracą swoją moc. Okazuje się, że niczego nie można ze sobą zabrać. Wszystko staje się bezużytecznym rekwizytem. Człowiek staje przed śmiercią nagi i bezbronny. Byt zostaje całkowicie odłonięty.

⁹ Cyt. za: Z. Bauman, *Razem osobno*, Kraków 2003, s. 76.

¹⁰ *Ibidem* s. 77.

¹¹ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1996, s. 97–98.

Memento mori. Zapach śmierci: Ostatnie historie (2004)

Temat śmierci jest obecny w twórczości Olgi Tokarczuk. Autorka w licznych wywiadach porusza problem przemijania i umierania:

[...] żyjemy w takim miejscu na świecie i w takiej kulturze, która ma ze śmiercią potworne kłopoty. Ale jeszcze, na przykład w średniowieczu, ludzie w taki bardziej ludyczny sposób podchodzili do śmierci. [...] jeszcze w średniowiecznej Europie powstawało mnóstwo tekstów, które były właściwie poradnikami, czy stopniami dobrego umierania, czy poszczególnymi etapami żegnania się z życiem duszy. To zostało potem jakoś zupełnie zarzucone. Właściwie chyba od tego momentu takiego triumfu nauki. [...] jest niedyskutowalna dla mnie wyższość cywilizacji wschodnich, nieeuropejskich w takim odważnym, godnym podejściu do umierania. Te wszystkie książki, księgi właściwie, to są szczegółowe podręczniki umierania. [...] Mistrz czy kapłan szeptał do ucha te poszczególne stadia umierającemu człowiekowi. Proszę zwrócić uwagę, że wymagało to takiej niesamowitej bliskości tego towarzysza umierania, który cały czas, jakby etap po etapie był obecny w tym procesie. Bo śmierć też jest procesem. To nie jest moment. Przecież to o tym wiemy. Tak, niewątpliwie też sięgałam do tego. Wydawało mi się, że jest to jakiś rodzaj takiego szkieletu, na którym można oprzeć historię mojej bohaterki¹².

Śmierć jest tragicznym, ale i zwyczajnym doświadczeniem na ludzkiej drodze, jej doznanie stanowi fundamentalne i naturalne doznanie, bez którego nie można zrozumieć kondycji człowieka. Taki obraz śmierci wyłania się z wypowiedzi oraz twórczości pisarki.

Olga Tokarczuk w *Ostatnich historiach* opisuje śmierci, które są udziałem każdego z nas, które przychodzą najpierw do naszych bliskich, potem do nas samych. Śmierć staje się dominantą tematyczną powieści. Jedna z bohaterek powieści twierdzi, że w szkole powinna być wprowadzona tanatologia, nauka o umieraniu, z klasówkami, pracami domowymi i ćwiczeniami praktycznymi. Dzięki tym lekcjom łacińska maksyma *memento mori* stałaby się – jak dawniejsze pozdrowienie używane wśród kamedułów, kartuzów czy trapistów – istotnym pouczeniem i przypomnieniem o śmiertelności człowieka. Nie ma bowiem rzeczy pewniejszej niż kres wędrówki czekający na każdego: *mors certa, hora incerta* („śmierć jest pewna, godzina jej przyścia niepewna”)¹³.

Autorka przedstawia historię rodzinną z życia trzech kobiet: matki, babki i córki. Każda z nich na kartach powieści musi zmierzyć się i przeżyć śmierć: swoją, kogoś, kogo kocha lub obcej osoby. Każda postać spotyka na swej drodze śmierć i nie może obok niej przejść obojętnie. Opowieść Paraksewii zaczyna się w drugiej części książki. Przeżyła ona śmierć swojego męża, jednak zaczynamy tę sagę czytać od historii córki Paraksewii – Idy, która mając wypadek samochodowy w wieku pięćdziesięciu lat otarła się o własną śmierć.

¹² O. Tokarczuk, *Całe moje pisanie jest próbą oswojenia przeczucia...*, Wywiad RMF Classic, październik 2004, <http://www.rmflclassic.pl/?a=wywiady&id=1124&npg=1>.

¹³ Wł. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.

W szoku dociera do najbliższego gospodarstwa i przeczekuje tam kilka dni. Wydarzenie zupełnie nieracjonalne, ale okazuje się, że jej przybycie tam było konieczne i miało na celu nauczyć ją śmierci. Umierania uczy ją... pies. Do końca nie wiadomo, czy w rzeczywistości bohaterka odwiedza domostwo Olgi i Stefana. Być może jej historia toczy się między podniesieniem głowy znad kierownicy i jej ponownym położeniem, który jednocześnie oznacza śmierć. W ostatniej części książki poznajemy Maję, córkę Idy. Dla niej śmierć jest obca, wciąż umiera ktoś, nie ona, nie jej najbliższy, tylko tzw. „inni ludzie”. Motywem łączącym te trzy postacie jest chłód. „Jej ciało produkuje tylko zimno, dlatego nigdy nie dość jej upałów” – to początek opowieści Mai. Kobieta na egzotycznej wyspie jest „obcym ciałem ze świata zimy”. Tajemniczy świat zimy to nic innego, jak świat jej babki i matki. Obie chodzą po śniegu: Parka odcięta przez śnieg od świata wydeptuje na nim napis „Petro umarł!”, zaś poszczególne litery tej informacji stają się tytułem rozdziału książki. Stąd cała powieść jest jakby napisana na śniegu. Również Ida, wracając z gospodarstwa Olgi i Stefana do rozbitego samochodu, pozostawia ślady, które „na pewno zaraz znikną”. Maja, gdziekolwiek wyjedzie, będzie nosić w sobie to odziedziczone zimno.

Przy pierwszej lekturze *Ostatnie historie* wydają się bliskie temu, co znamy z *Domu dziennego, domu nocnego*. Jednak podczas głębszej analizy powieści widzimy, że podobieństwo jest złudne. Nie ma tutaj „śmierci zamieszkaney”, o której pisał Przemysław Czapliński, interpretując *Dom dzienny, dom nocny*. Książka odrzuca cały baśniowy, apokryficzny i legendowy wizerunek śmierci. Jego miejsce zajmuje brzydota. Pokazane zostają: starzejące się ciała kobiece, męczennicy z obrazu w poniemieckim kościele, oszpecony bliznami rosyjski pułkownik, śmierdzące ścierwo żółwia na plaży i ekskrementy konających zwierząt:

Śmierć zalega się, gdzie tylko spojrzeć, bo każda z kobiet już odkryła toczonego ją robaka śmiertelności, każda z nich wręcz dygoczez mortalnego niepokoju. Nieprzypadkowo pierwsze zdanie powieści brzmi: „Jej ciało produkuje tylko zimno”. Maja wymyśla sobie rozpaczliwy środek obronny: chce oddzielić „ja” od wszystkich „ty” i zmienić świat w „on”, by nie bolało żadne umieranie¹⁴.

W tej książce Olga Tokarczuk konstruuje świat bardziej naturalistycznie niż dotychczas. Stara się odtworzyć niemalz chirurgiczną precyzją fizjonomię człowieka i naturę przyrody.

Takie wnikliwe ukazanie rzeczywistości uwalnia z pozorów. W obliczu śmierci wszystko wartościuje się inaczej. *Ostatnie historie* to przypomnienie czytelnikowi, że jest śmiertelny. Bohaterowie tej prozy zdają się mówić „pamiętaj, że umrzesz”. Obcowanie z życiem w takiej perspektywie zmienia

¹⁴ T. Mizerkiewicz, *Ogarnięci chłodem*, „Nowe Książki” 2004, nr 8, s. 8.

człowieka. Wiele spraw dotychczas ważnych przestaje być istotnymi, a proste gesty zyskują znaczenie. Spotkanie ze śmiercią czy umieraniem jest dotknięciem tajemnicy życia i śmierci, doczesności i wieczności, które staje się przewodnikiem na ludzkiej drodze. W ostatniej powieści Olga Tokarczuk podejmuje, z dużym powodzeniem, próbę zmierzenia się ze śmiercią jako zjawiskiem biologicznym, kulturowym i społecznym. To jednak, jak umieranie się rozumie i jaką postawę względem niego się przyjmuje, zależy w ogromniej mierze od człowieka, od jego charakteru i usposobienia. W *Ostatnich historiach* śmierć i przemijanie stają się centralnym punktem odniesienia ludzkiego losu. Mimo smutku i nostalgii tej książki, poprzez poruszony problem otwarte zostaje okno na trudne zagadnienia. Jest to spojrzenie w kierunku zrozumienia i wewnętrznego uspokojenia człowieka w ich obliczu. W tym obsesyjnym temacie powieści pojawia się też światło, że przecież nie zawsze musi być tak, jak powiedział Tadeusz Różewicz, odbierając doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego 22 stycznia 1999 r.: „Człowiek to ssak, który może urodzić się bez miłości, żyć bez wiary i umrzeć bez nadziei”.

Doświadczenie własnej śmierci

*Zaprawdę, to osobliwe, nie przebywać już odtąd na ziemi,
wyuczone zaledwie porzucić zwyczaje,
różom i innym obiecującym rzeczom
nie dawać znaczeń ludzkiej przyszłości, już nigdy¹⁵.*

Człowiek jest świadomą niewiadomą, gdyż przybywa nie wiadomo skąd i zmierza w nieznane. Własna śmierć, a właściwie własne umieranie, wymaga od niego ogromnego wysiłku. Jeżeli śmierć nie przychodzi nagle i dany jest czas na refleksję, wtedy człowiek ma czas na przygotowanie się do niej. Zatem całą egzystencją przygotowujemy się do ostatniego pożegnania, do najważniejszej metafizycznej podróży. Doświadczenie własnej śmierci to wielka lekcja pokory i wyciszenia.

Śmierć to biologiczne prawo, dotyczące zarówno świata roślinnego, jak i zwierzęcego. Każde narodziny zapowiadają zniszczenie. Każda żywa istota płaci za pojawienie się na tym świecie – śmiercią. Mimo że w przyrodzie wszystkie istoty podlegają prawu śmierci, człowiek jest jedynym zwierzęciem, które wie, że ma umrzeć i dlatego śmierć rzuca na całe jego życie cień. Śmierć jest nieuniknionym kresem, niszczy indywidualną ziemską egzystencję. Wydaje się absurdem, który sprawia, że życie staje się nonsensowne. Śmierć jest przerwaniem i zniszczeniem całego bogactwa ludzkiej inteligencji. Poza tym

¹⁵ R. M. Rilke, *op. cit.*, s. 139.

człowiek obawia się również moralnego i fizycznego cierpienia, które towarzyszy umieraniu. Dlatego wszyscy ludzie odczuwają lęk przed śmiercią.

Ostatnie historie to powieść zawierająca przesłanie. Czytelnik dowiaduje się z niej, że prawdziwe poznanie możliwe bywa jedynie w chwilach objawień, w tym wypadku w spotkaniu dwóch rzeczywistości. Z doświadczaniem własnej śmierci przez bohaterkę mamy do czynienia w pierwszej części *Ostatnich historii*. Autorka próbuje przyjrzeć się temu najtrudniejszemu w życiu człowieka zadaniu. Bohaterka powieści – Ida Marzec – jedzie odwiedzić sprzedany wcześniej dom rodzinny. Uderza samochodem w drzewo. Wydostaje się z auta i trafia do pewnego domu na wsi. Jego gospodarze są dziadkami weterynarza i zajmują się umierającymi zwierzętami. Ida obserwuje to nowe środowisko, przygląda się chorobie i śmierci z perspektywy chorego psa właścicieli. W oszołomionej wypadkiem głowie kobieta sumuje swe życie:

Samochód pędzi teraz bardzo szybko, właśnie mija największe obniżenie. Kobieta widzi [...] słupki i dopiero po chwili rozumie, że oznaczają zakręt. [...] Obraca gwałtownie kierownicę w lewo, ale samochód wcale jej nie słucha, pędzi w przód i na chwilę – ma wrażenie – rzeczywiście odrywa się od ziemi. Czuje wtedy jego bezwładną moc i dziwi się sobie, bo zawsze myślała, że to ona nim kieruje; a było raczej tak, że ich drogi, ich zamiary poddawały się geometrycznym zbieżnościom, koincydencja interesów sprawiała, że jechali w tym samym kierunku i zatrzymywali się na tych samych stacjach benzynowych. Teraz jednak ich drogi rozchodzą się – samochód, mała srebrna honda, szybuje z wysokiego nasypu, z pyskiem zadartym w górę, zbuntowany. [...] Kobieta nie widzi, że leci, bardziej to czuje. Światła są wymierzone w niebo, a więc nie ujawniają nic. Trwa to dość długo, aż zaczyna się niecierpliwić, że tak leci, przecież nie było dokąd. Wie jeszcze, że uderza głową o kierownicę, słyszy nieprzyjemny dźwięk w środku głowy, podobny do trzasku usuwanego zęba. Ale trwa krótko.

Udaje jej się bez trudu odpiąć pasy i wysliznąć wprost na śnieg – ale nie może ustać, upada na kolana. Wyciera wierzchem dłoni usta; są pełne ciepłego, gęstego płynu – musiała przegryźć sobie język przy uderzeniu. [...]

Sięga za siebie do wnętrza auta i mimo zawrotu głowy wyciąga klucz ze stacyjki. Gasną rozjarzone oczy. Nagle robi się ciemno, cicho i zimno¹⁶.

Pierwszym sygnałem ostrzegawczym, pojawiającym się podczas jazdy samochodem, jest martwe ciało psa, leżące na poboczu drogi. Zanim dotrze do „czystego kraju”, czeka ją jeszcze przedśionek śmierci – domostwo Olgi i Stefana. Dom jest umieralnią chorych zwierząt. Przebywając tu trzy dni kobieta przeżywa w pewnym sensie rekolekcje będące przygotowaniem do śmierci. Bohaterka ma pięćdziesiąt cztery lata. Zameldowana jest w Warszawie, na ulicy Adama Pługa 89 w mieszkaniu numer 21. Podany jest nawet pesel kobiety 50012926704, co pozwala określić czas akcji na rok 2004. To są główne i prawie jedyne realne informacje o postaci. Poza tym czytelnik zostaje przeniesiony w świat wyobrażeń i wspomnień Idy, która często przypomina sobie własne dzieciństwo i dokonuje rozrachunku z własnym istnieniem. Jest tym

¹⁶ O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Kraków 2004, s. 10–11 (dalej oznaczone jako OH).

zmęczona i pragnie wydostać się z tego labiryntu myśli, ale nie bardzo wie jak. We wspomnieniach pojawia się dzieciństwo, choroba i śmierć. Bohaterka przypomina sobie np. badanie własnego serca:

Ułożona wygodnie na łóżku, czeka, aż podłączone do piersi i stóp elektrody wyczują wewnętrzne rytmy i napięcia, a potem zamienia je na kilka symbolicznych linii, które plujące atramentem rysiki wyrysują na papierze we wzruszającą panoramę serca. Lecz co Ida ma im powiedzieć w tej sprawie? Panie doktorze, moje serce przestaje bić i zajmuje się na długie minuty, więc jestem martwa cudem i jakimś cudem powracam do życia. Kiedy moje serce nie bije, zapada straszna cisza, pan czegoś takiego nie słyszał. Jest potężna, musi brać się z głębi ziemi, wyłania się na powierzchnię jak głowa przedpotopowego potwora, rozgląda się wokół, a potem spływa tam, skąd przyszła. Serce rusza szarpnięciem, skurczem, kilkusekundowym drżeniem i – jakby to ująć technicznie – silnik zaskakuje. Mała śmierć.

Doktor oświadcza:

– Ma pani tachykardię, to nic groźnego, pewnie chorowała pani na anginy w dzieciństwie (OH, s. 42–43).

Ciekawym fragmentem dotyczącym śmierci w pierwszej części sagi jest cytat mówiący o konieczności wprowadzenia do szkół przedmiotu zwanego tanatologią, a potocznie „tanatem”. To przedsięwzięcie miałoby za zadanie przygotować człowieka do własnego umierania. Nauczyć go przede wszystkim dystansu i chłodnej oceny, ale nie obojętności:

Byłoby zgodne z prawdą, gdyby po prostu mówiła każdemu, kto siadał przed nią: pani i pan umrze, i ty umrzesz, drogie dziecko, i ja też umrę. Wszyscy umrzemy i powinniśmy się na to przygotować, powinniśmy powołać stowarzyszenia wspierające umieranie i ufundować szkoły, aby się tego nauczyć, żeby chociaż ten ostatni raz w życiu nie popełnić już błędu. Należałoby to ćwiczyć na lekcjach wuefu, jak umierać, jak osuwać się łagodnie w ciemność, jak tracić przytomność i jak schludnie wyglądać w trumnie. Powinny być lekcje pokazowe, na pewno ktoś zgodziłby się oddać swoją śmierć kamerom, żeby nakręciły szkoleniowe filmy. I na tym kursie powinien być także przedmiot etnograficzny, wszystko o śmierci, co o niej myślano, jak ją rozumiano, dlaczego raz jest kobieta, a innym razem mężczyzna, gdzie się idzie po śmierci i czy w ogóle gdzieś się chodzi. Podobnie jak jest biologia, którą zdaje się na maturze, powinna być też tanatologia i testy na zaliczenie semestru, i stopnie na świadectwie. „Grozi mi pała z tanata” mówiliby uczniowie, popalając w ubikacji zakazane, śmiercionośne papierosy, a potem do rana wkuwaliby wszystkie możliwe definicje, wykresy i liczby. I wszyscy byłiby wdzięczni za to przypomnienie i naukę (OH, s. 53–55).

Zacytowany fragment jest bezpośrednim odwołaniem do zapomnianej współcześnie sztuki umierania. Obrazuje, w jaki sposób człowiek powinien przygotować się do nadejścia śmierci, by godnie umrzeć. Motyw *ars moriendi* (łac. *sztuka umierania*) czy też *ars bene moriendi*, czyli *sztuka dobrego umierania* zajmował szczególne miejsce w średniowiecznej literaturze i sztuce. Był silnie zakorzeniony w mentalności społecznej, wiązał się z momentem sądu nad zmarłym i orzeczeniem o zbawieniu bądź potępieniu. Początkowo nazwa ta określała zbiory poleceń dla kapłanów towarzyszących umierającemu. W wieku

XIV nastąpiło rozpowszechnienie tekstów tego typu. Autorzy popularnych podręczników „dobrego umierania” zawierali w nich praktyczne porady dla umierającego. Tęsknota pojawiająca się w *Ostatnich historiach* Olgi Tokarczuk za wprowadzeniem do szkół tanatologii to nic innego, jak nostalgia i brak przewodnika w pozyskiwaniu umiejętności dobrego umierania.

Dla kontrastu ze śmiercią przedstawione zostają w powieści narodziny córki Idy – Mai. Tutaj również autorka zaskakuje czytelnika, bowiem poród porównuje ze śmiercią, która jest wszechobecna i wszechwładna:

Maja pojawia się trzydzieści trzy lata temu. Zapowiada się bólem. [...] Położna znika. [...] Ida krzyczy i ten krzyk, straszny, rozwiązuje wszystkie troki, sznurówki świata: nic nie da się już zrobić, nie da się zawrócić, jest skazana i uwięziona, ciało pociągnęło ją za sobą, spadają oboje. Wszystko do tej pory było udawaniem, odgrywaniem cudacznych gier. [...] Teraz cała prawda wyszła na jaw – to jest śmierć, bo śmiercią jest wszystko to, co pozbawia wyboru, od czego nie ma odwrotu, czemu nie można powiedzieć „nie”. Widać cały szkielet świata – składa się z dużych i małych śmierci, tak są zbudowane najmniejsze momenty: bezwładne bryły czasu, które lecą na oślep i niszczą wszystko na swej drodze. Śmiercionośna lawina, która dzień po dniu zamienia wszystkie istoty w kaleki. To widzi Ida przez naprawdę krótki moment: śmierć jest wszechobecna i wszechwładna, ma życie na swoim łaskawym utrzymaniu [...] Ida umiera na torturach i nie wie, te krzątające się nagle przy niej pielęgniarce i młody lekarz to jej oprawcy, czy współzyciele. Teraz, gdy zbliża się skurcz wielki jak oceaniczna fala, oni nagle [...] rzucają się na jej Brzuch – jest jasne, że chcą ją dobić. [...] Ból staje się nieznośny, to jest ból pęknięcia i rozpadania się, pożerania po kawałku, palec boży rozgniata ją jak pluskwę. Ból wybucha jak raca i gaśnie powoli. Światło jaskrawej lampy świeciw krocze – tam pojawia się dziecko. Wyciągają Maję i unoszą, żeby pokazać matce (OH, s. 97, 100–101).

W chwili porodu, czyli – mówiąc za Karlem Jaspersem – w sytuacji granicznej, kobieta uświadamia sobie skończoność bytu ludzkiego, swoistość jego istnienia jako konkretnego bytu, uwikłanego w antynomiczną strukturę świata oraz podejmującego – zawsze fragmentaryczne i względne – próby wyjaśnienia ludzkiego losu. Warto zauważyć, że bytowanie nie jest „faktem”, trwaniem podobnym do istnienia rzeczy, ale jest możliwością, wielością rozstajnych dróg, dramatycznych prób ocalenia głębszej wartości własnego życia, „nadawaniem sensu nicości” oraz – ostatecznie – „bytem-ku-śmierci” (M. Heidegger). Niewielu ludzi zastanawia się nad tym. Łatwiej żyć, nie pytając o siebie, o sens własnego życia. Takie pytania rodzą się, być może, w wyjątkowych okolicznościach, które zmuszają do ich zadawania. Każda chwila ludzkiego istnienia jest spotkaniem z nieskończonością, bowiem człowiek jako byt skończony nie może uwolnić się od infinityzmu. Jego egzystencję charakteryzują trzy pojęcia: humanizm, infinityzm (relacja pomiędzy skończonością a nieskończonością) i tragizm (rozumiany jako niemożność rozwiązania konfliktów). W przytoczonym przed chwilą fragmencie powieści w myśleniu bohaterki pojawia się właściwe odsłonięcie natury bytu, czyli jego bycie ku śmierci. Ida zaczyna rozumieć, że w każdej minucie życia jesteśmy bytowaniem, czyli

zmierzaniem ku śmierci. Jedyłą pewnością człowieka jest śmierć, ale właśnie od tej pewności człowiek ucieka. Zdaniem kobiety śmiercią jest także wszystko, co pozbawia człowieka samodzielnego wyboru, czyli coś, od czego nie ma ucieczki, czemu nie można się przeciwstawić.

W części pierwszej powieści, zatytułowanej *Czysty kraj*, warto również przyjrzeć się bliżej umieraniu psa. Samo przybycie Idy Marzec do gospodarstwa i przeczekaanie tam kilku dni jest wydarzeniem zupełnie nieracjonalnym. Okazuje się jednak, że jej pojawienie się tam ma sens i jest konieczne, bowiem ma nauczyć ją i przygotować do własnej śmierci. Umierania uczy się od psa – suki Iny. Obserwowanie zwierzęcia jest zanurzaniem się w innym wymiarze, przybliżaniem i akceptowaniem okrutnej prawdy o śmierci. Wreszcie jest porzuceniem buntu i powolnym, łagodnym przybliżaniem się i oddawaniem odwiecznemu prawu natury.

Tam jest Ina, a tu jej opuszczone ciało, którego widok ściska z żalu gardło. [...] Widzi czarne poduszeczki na stopach psa, popękane i zrogowaciałe jak podeszwy butów, widzi lekko obnażone koniuszki zębów, widzi brudny od wydzielin ogon. Ciało ma pamięć. Każda część tego ciała pamięta biegi, spacer i polowania, pamięta radości, zabawy, skoki. Jakies dni, deszcze i burze, ucieczki i gonitwy, przyjazdy i pożegnania. [...] Ciało pamięta, nie żaden umysł. I ciało umiera razem z pamięcią. [...] Oko otwiera się. Czarne szkło, płynna czerń, przepastna, wydaje się bez granic. Nie wiadomo, patrzy, ale na pewno widzi wszystko. Wtedy Ida ma wrażenie, że to oko patrzy spod maski, że tężejące, zwierzęce, zbolale ciało jest tylko przebraniem, kudłatą, nieporadną i dziwaczną formą. Pod maską jest ktoś inny, swojski i bliski Idzie, właściwie krewny, niepokojąco podobny. Oko jest wejściem do innego wszechświata złożonego z samych mechanicznych, obojętnych ruchów, powtarzalnych i wiecznych. Są tam świszczące galaktyki i ogromne przestrzenie składające się skupisk ciemności, wyschłej czerni. Potem oko zamyka się łagodnie i Ida rozumie ruch – tam właśnie odchodzi suka. Drzenie nagle ustaje. Ida patrzy, nie wierząc, że jest to tak proste i oczywiste. Już po wszystkim. Dotyka tego, co zostało – a co przypomina teraz futrzaną zniszczoną zabawkę, martwe wyprawione futro (OH, s.111, 113).

W tym wymownym spotkaniu Idy z umierającą Iną kobieta dostaje od psa wskazówkę. Uczy się nieistnienia, odchodzenia wraz z ciałem i pamięcią w zapomnienie. Ta lekcja umierania dla pięćdziesięcioletniej kobiety sprawia, że nie boi się ona śmierci. Świat zatrzymuje się dla niej w miejscu. Nie jest już jego uczestniczką, ale czuje, że musi spełnić swój obowiązek – odejść, aby dokonało się to, co jest zapisane, przeznaczone. Jest uległa. Czuje się wzbogacona o tę wewnętrzną mądrość i wraca na miejsce wypadku. W tej irracjonalnej scenie zawarty jest również kunszt literacki Olgi Tokarczuk:

Niebo jest białe, tak samo jak ziemia, ale Ida wie, że gdyby nawet zamieniły się ze sobą miejscami, nie zrobi to na niej żadnego wrażenia. Szosa ciągnie się przed nią i powoli ginie pod śniegiem. Ciężko iść [...].

Ida jest zmęczona. Najchętniej położyłaby się tuż przy drodze, mościłaby się w pryzmie mokrego śniegu, z ręką pod głową, na boku, jak ten pies, którego niedawno minęła. Pozwoliłaby się przykryć świeżą, białą kołdrą. Ale musi być tam, gdzie powinna.

Bez trudu znajduje samochód – wspina się na drzewo, jest przysypywany śniegiem; jego otwarta maska to wielkie metalowe usta, które ją przywołują. Udaje jej się wcisnąć do środka na przednie siedzenie. Pamięta, żeby zapiąć pasy i włączyć światła: strzelają w niebo, ale nie odkrywają nic. Kładzie głowę na kierownicy, przytula do niej twarz i z ulgą zamyka oczy (OH, s. 118).

W pogodzeniu się bohaterki z odejściem, w akceptacji i odnalezieniu jest ukryte zrozumienie prawdy, o której pisał Martin Heidegger, że każdy ma własną śmierć. Musi się z Nieznany spotkać w samotności, w indywidualnym pojedynku ludzkiego ciała, umysłu i duszy.

Ten (Ta), którego kocham, odchodzi...

16 lipca 1957 r., wtorek

Godz. 1.00 w nocy – Matka umiera. „Weź mnie.”
Jest godzina 10.00 rano, matka jeszcze nie umarła. Zerwała się ulewa.
Ani Ojciec, ani Staś jeszcze nie przyjechali. „Weź mnie,
Weź mnie, mamo” – wyciągnęła ręce, nie do mnie.
Matka umarła o godz. 10.20 rano. Carcinoma ventriculi.

17 lipca 1957 r.

Kupiliśmy ze Stasiem trumnę, tanią, sosnową, prostą trumnę.
Matka leży w sypialni w tej trumnie, przykryta prześcieradłem.
Pada deszcz od rana. Jutro pogrzeb.

19 lipca 1957 r.

Wczoraj o godzinie szesnastej pochowaliśmy Matkę.
Wczoraj rozjechali się ludzie, którzy byli na pogrzebie.
Jutro ma wyjechać Ojciec i Staś. Zostanę sam.
Oddałem ziemi moje kochanie. Moje dobre cierpiące
Dziecko – moją duszę.

20 lipca 1957 r., sobota

Dziś wyjechał Staś i Ojciec. Siedzę sam w pokoju, w mojej
„pracowni”. Jest cicho. Rozmawiam i zawsze będę rozmawiał
z Tobą Mamo¹⁷.

(T. Różewicz, *Matka odchodzi*)

4 stycznia 1986

L. umarła

14 stycznia

L. skremowano.

¹⁷ T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2004, s. 110–111.

4 lutego

Dzisiaj mijają cztery tygodnie jak umarła, w sobotę o godzinie pierwszej minut czterdzieści. Lecz chwili śmierci nie można znać dokładnie. Przez ostatnie dwie godziny oddychała spokojnie, równomiernie. Jedną jej rękę trzymałem ja, drugą pielęgniarka, która mierzyła jej ciśnienie krwi. Potem skinęła głową, że ciśnieniomierz już nic nie wskazuje. Lecz jeszcze oddychała. Dosłownie „wyzionęła ducha”. Jeszcze przez pół godziny siedziałem przy niej, przyglądałem się jej twarzy. Nie była „poważna” ani nie „wypiękniała”, była inna. Jakby wszystko to, co kosmetyka życia nakłada na ludzką twarz – gniew, ból, pogoda, smutek – zniknęło z twarzy. Ta powaga, szlachetność, która zawsze coś zasłania w twarzy żywego człowieka.

8 września

To już osiem miesięcy, jak umarła. Teraz dopiero uświadamiam sobie, że już nigdy jej nie będzie. Dotychczas było tak, jakby wyszła z pokoju albo udała się dokądś w mieście. Czasami mówię do niej. Teraz wiem, że już nigdy jej nie będzie, umarła¹⁸.

Śmierci doświadczamy także przez umieranie bliskich, zwłaszcza tych, którzy są nam najdrożsi: rodziców, małżonków, dzieci, przyjaciół czy towarzyszy pracy. Po ich odejściu uderza w nas pustka. Wpływa ona z odczucia samotności i utraty. Istnieje w nas tzw. obecna nieobecność człowieka, który umarł, a przedmioty z nim związane ranią naszą percepcję. Tak przedstawiali to doświadczenie m.in.: Tadeusz Różewicz po utracie matki, Sandor Marai i Roman Brandstaetter. Pustka jest w człowieku i na zewnątrz. Osacza go. Gdy śmierć już nastąpiła, przeżywa wieloetapowe doświadczenie rozłąki. Po pogrzebie ciało znika, a jego miejsce zajmuje nieobecność. Zmarła osoba należy już do wspomnień.

Z czasem jednak rana się goi i w miejscu pustki powstaje nieusuwalny cień. Ludzie, którzy stracili bliskich, to ludzie zacienieni – jak określa ich Tadeusz Gadacz. Po utracie bliskiej osoby nie są już tacy sami, gdyż ich część pozostaje w miejscu, do którego podążyli ci, którzy odeszli. W życiu pozostawionych z czasem pojawia się coraz więcej cieni, bowiem sami zbliżają się do owego tajemniczego miejsca.

Śmierć kogoś, kogo kochamy jest dla nas bolesnym wyzwaniem. Docieramy bowiem do miejsca, w którym rodzi się i rośnie trudna do zniesienia samotność. Jest to samotność, której nie można wyleczyć zupełnie. Nie ma i nie będzie już nigdy człowieka, po stracie którego cierpimy. Ten ból można jedynie uspić, wyciszyć. Natomiast śladu przez niego wniesionego nie sposób usunąć. Czas rozstania jest rozpoczęciem filozoficznego dojrzewania oraz próbą odwagi myśli. Trzeba wielkiej wewnętrznej siły i harmonii, aby udźwignąć to, co budzi grozę.

Druga opowieść w sadze Olgi Tokarczuk pt. *Ostatnie historie* dotyczy pary starszuchów, zamieszkujących sudecką wioskę. Podczas mroźnej zimy mężczyzna

¹⁸ S. Marai, *Dziennik 1984–1989 „Jak powoli umieram”*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2004.

umiera, a żona – Parka (Paraskewia) nie potrafi zejść ze stromego, zaśnieżonego zbocza do wsi, by urządzić pogrzeb. Umieszcza ciało męża na werandzie białej w północny stok i każdego dnia wydeptuje na stoku widocznym ze wsi jedną literę komunikatu: PETRO UMARŁ! Zaczyna wspominać dzieje jej zdrad małżeńskich i obcości męża-Polaka. Już na początku tej opowieści poznajemy ciało zmarłego. Z naturalistyczną uwagą opisane zostają charakterystyczne cechy martwego ciała: jego chłód, drapieżność, wyostrenie rysów twarzy, białe jak śnieg paznokcie i brwi oraz zapadnięte policzki, na których srebrzy się szron albo zarost:

Petro umarł w niedzielę wieczorem. Dobrze, że wieczorem, bo gdyby umarł rano, całą niedzielę musiałabym siedzieć sama. [...] On umarł, a ja poszłam spać, bo wiedziałam, że nic już nie da się zrobić, ani go ożywić, ani samej umrzeć. A sen potrafi budować łagodne granice między wydarzeniami. [...] Wiedziałam – umarł, nawet nie dlatego, że przestał oddychać, nie dlatego, że jego skóra stężała, nie po drapieżności, jaka wdała się od razu w jego rysy.

Wyglądał, jakby był zły, jakby zezłościła go własna śmierć. Gdy mówiłam, odpowiadało mi echo, lecz wtedy ta śmierć jeszcze się nie liczyła, jeszcze nie rozgościła się na dobre w naszym domu. Można ją było ignorować. Rozebrałam się jak zwykle i położyłam przy nim. Leżeliśmy obok siebie na wznak (OH, s. 125–126).

Rozkład ciała jest widocznym działaniem innego wymiaru czasu. To, co przez długie lata rośło, rozwijało się, dojrzewało i powoli starzało, teraz na oczach bohaterki w zawrotnym tempie rozpada się. Niszczący wymiar czasu wydaje na pastwę żywiołów ciało Petra. Czas nie należy już do zmarłego, lecz on należy do czasu. Dziewięćdziesięcioletni Petro stał się jego przedmiotem. Nic nie może już uczynić, o niczym decydować. Czas trwa dalej bez niego. Obserwując leżące na werandzie ciało męża, kobieta zastanawia się nad sensem i przyczynami umierania, nad strukturą śmierci. Dochodzi do wniosku, że nie umiera się tak od razu. Śmierć rozumiana jest przez nią jako dziwny i mroczny rytuał, który wymusza swój własny porządek:

Trzeba pozwolić śmierci, żeby rozgościła się w ciele, a życiu wypłynąć bez przeszkód, kropla po kropli, jak z sopla, który topi się w oślepiającym świetle słońca (OH, s. 169).

Uporczywa jest ta specyficzna obecność osoby, której już nie ma. Jest przesywającym na wskroś doświadczeniem. Przedmioty wokół przypominają bohaterce jej męża. One wywołują z niebytu tego, kto już nie istnieje lub też istnieje inaczej. Śmierć drugiego zdaje się potwierdzać tezę Parmenidesa, że to, co jest, nie może przestać być, a to, czego nie ma, nie może zaistnieć. Okazuje się, że ten, który jest, przestaje istnieć. Parka rozmyślając, zadaje sobie, a właściwie zmarłemu mężowi, retoryczne pytanie: dlaczego umarł. Sama stara się znaleźć racjonalną odpowiedź. Te przemyślenia są powierzchowne i nawet naiwne. Czy bowiem od człowieka zależy jego własna śmierć? Czy można umrzeć na próbę, jak sugeruje narratorka tego drugiego opowiadania? Czy można odejść z tego świata tylko po to, aby zaspokoić swoją własną

ludzką ciekawość, „żeby zobaczyć, jak tam jest, żeby tam wszystko wymierzyć, odliczyć liczbę stopni do nieba czy piekła, zbadać temperaturę, zaplanować krok po kroku swoją wędrówkę, zrobić konspekt, podział godzin?” (OH, s. 187–188).

Najciekawsze i najbardziej wnikliwe są rozważania dotyczące odnalezienia czy rozszyfrowania początku umierania. Czy w ogóle można taki fakt uchwycić? Kiedy człowiek zaczyna umierać? Czy istnieje taka chwila i jak do niej dotrzeć? Jak ją rozpoznać? Jakby do pewnego momentu człowiek rósł, piał się, kwitnął, rozwijał się i dojrzewał, a potem ześlizgiwał się, schodził w dół. Gdybyśmy umieli to zauważyć, odczytać i nie przejść obok obojętnie, to, zdaniem bohaterki, osiągnęlibyśmy – jako gatunek ludzki – wiedzę, która uczyniłaby z nas niemal mędrców:

Musi być taka chwila w życiu, pewnie jest krótka i niezauważalna, ale być musi. Pięcie się, rozwój, droga w górę osiąga punkt kulminacyjny i zaczyna się ześlizgiwanie. Byłoby to południe życia – słońce osiąga zenit i opada ku zachodowi. Byłoby to przesilenie burzy – największy wiatr, najgłośniejszy grom, od którego zaczyna się cisza. [...] Musi być taki moment, ale nie znamy go. Nie rozpoznajemy. Gdyby było można go dostrzec, byłibyśmy wszyscy mądrymi ludźmi (OH, s. 133).

Śmierć drugiego uświadamia, że istnieją dwa sposoby istnienia, jak pisał Martin Buber: Ja-Ono i Ja-Ty¹⁹. Śmierć drugiego nie będzie więc tylko raną, będzie zachwianiem fundamentu bytu. Oczywiście ten drugi ktoś przed swym odejściem musiał zajmować w życiu pierwszego miejsce szczególne. Dialogicy wskazują na miłość jako na idealne wcielenie zasady dialogicznej: to w miłości najpełniej realizuje się relacja Ja-Ty. W wyniku śmierci drugiego, Ja zostaje naruszone w swoim istnieniu. Jest okaleczone, niepełne. Często bywa tak, że dopiero wiadomość o śmierci drugiej osoby uświadamia jej ważność. Zanim umarła, zepchnęliśmy ją w relację Ja-Ono, co jest naturalnym sposobem ludzkiego bycia. Moment śmierci, porażający w swoim dramatyzmie, odnawia, przez złowrogi charakter, relację Ja-Ty. Jest to również zauważalne w relacji Parki i Petra. M. Buber pisał: „Jest jednak wzniosłą melancholią naszego przeznaczenia, że w naszym świecie każde Ty musi stać się Ono”²⁰. Doświadczenie śmierci innego potrafi każde Ono przemienić w Ty.

Śmierć obcego

Najwolniej i najłagodniej dociera do człowieka, do jego psychiki i uczuć śmierć kogoś trzeciego, człowieka obok, z którym nie był związany – najprościej

¹⁹ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, Warszawa 1992, s. 39.

²⁰ *Ibidem*, s. 48.

mówiąc – kogoś obcego. Poprzez to, że istnieje i współtworzy pewną ludzką, narodową czy środowiskową społeczność, zauważa on zgon innego obcego człowieka, ale nie angażuje się emocjonalnie. Bywa często, że jest nawet obojętny na to wydarzenie. Martin Heidegger na temat śmierci trzeciego pisał w *Byciu i czasie*:

Publiczny charakter powszedniej wspólnoty „zna” tę śmierć jako ciągle występujące zdarzenie, jako „przypadek śmierci”. Ten czy ów, bliski lub dalszy znajomy, „umiera”. Nieznajomi „umierają” każdego dnia i każdej godziny. „Śmierć” napotykamy jako znane, wewnątrz świata występujące zdarzenie. [...] Mówimy o tych sprawach (wyraźnie lub, najczęściej, wymijająco) w sposób „zdawkowy”: „kiedyś się w końcu umiera, ale póki co to nas nie dotyczy”.

Analiza owego „umiera się” odsłania niedwuznacznie sposób bycia powszedniego bycia ku śmierci. W takim mówieniu pojmuje się śmierć jako coś nieokreślonego, co ostatecznie musi skądś nadejść, ale co na razie jeszcze się człowiekowi nawet nie uobecniło i dlatego nie jest groźne. Owo „umiera się” rozpowszechnia mniemanie, jakoby śmierć spotykała niejako Się. Publiczna wykładnia jestestwa powiada: „umiera się”, gdyż w ten sposób każdy inny i ja sam możemy sobie rzec: ciągle jeszcze nie ja; albowiem owo Się to Nikt. „Umieranie” zostaje zniwelowane do pewnego przypadku, który co prawda przydarza się jestestwu, ale nie jest właściwy nikomu²¹.

Ludzie nie są zdolni przeżywać każdej śmierci tak, jak przeżywa się odejście osoby bliskiej. Umieranie obcych traktują zazwyczaj jako naturalny stan rzeczy, koleje losu i obiektywny warunek istnienia. Śmierć obok nie jest tak bardzo groźna, jak własna czy kogoś bliskiego. Ludzie są niejako przystosowani do tego, by znosić umieranie i odejście innych z mniejszą lub większą obojętnością. Inaczej życie ludzkie byłoby trudne do zniesienia. Dzięki zachowaniu dystansu możliwe jest odbieranie tego tragicznego wydarzenia jako czegoś obiektywnego. W powieści Olgi Tokarczuk również opisana jest śmierć obcego. W trzeciej części książki spotykamy kobietę, autorkę przewodników turystycznych, która jedzie z synkiem na singapurską wyspę. Tropikalny świat objawia tajemniczość i dziwność natury. Wnuczka Parki i córka Idy – Maja – jest osobą pogrążoną w martwocie po zawodzie miłosnym. Podróże są jedynie ucieczką od siebie samej i wspomnień. Egzotyka miejsca pozwala pomyśleć, że wszystko wokół to tylko zasłona, którą sprawny sztukmistrz potrafiłby zerwać. W rzeczy samej – pojawia się magik Kisz i wtrąca się między podróżującą matkę i jej dziecko; właśnie jego śmierć zostaje przedstawiona jako umieranie obcego. Podczas jednej z rozmów kobieta dowiaduje się, jakie jest jego podejście do śmierci. Mężczyzna zupełnie się nie lęka. Jest przygotowany i cierpliwie czeka na własny koniec. W postaci magika zawarta jest pewna tajemnica istnienia, chęć pozostawienia po sobie śladu, próba wcielenia w życie zasady Horacjańskiej *non omnis moriar*. Ujawnia się ona chociażby w przekazywaniu informacji o magii synowi Mai:

²¹ M. Heidegger, *op. cit.*, s. 355–356.

To przecież tylko kwestia czasu, nie miejsca. Pani też umrze. I on umrze – wskazał na chłopca, który z wyciągniętym językiem próbował sztuczkę z kulkami. – I oni – poruszył głową w kierunku obu kelnerów sprząających ze stołów (OH, s. 279).

Maja, stojąca obok i nie zaangażowana w śmierć Kisza, przyjmuje jednak pewne określone stanowisko. Kobieta nie chce dopuścić do własnej świadomości, że śmierć dotyczy jej samej czy syna, którego kocha. Dlatego za wszelką cenę ukrywa przed chłopcem wszystko, co jest ze śmiercią bezpośrednio związane:

Za chwilę młody asystent i obcy mężczyzna wynieśli ciało Kisza i schodzili z nim po ścieżce niżej, gdzie pod palmowym dachem restauracji stały nosze. Taszczyli go, trzymając za pachy i kolana. Z daleka mogła tylko zobaczyć, że był w tym samym czarnym ubraniu, zapięty pod szyję.

Powoli odwróciła głowę i poszukała wzrokiem chłopca – nie zauważył niczego. Kucał przy swojej kolekcji muszli i wybierał najpiękniejsze, które z powrotem wrzuci do morza (OH, s. 291).

Dla Mai umieranie i śmierć obcej osoby to odchodzenie jej babki Parki. Dziewczyna stara się odsunąć myśl o śmierci. Milczy w obecności tej, która stoi u kresu drogi. Sama Parka udaje, że właściwie nic złego się nie dzieje, że jej choroba to tylko i wyłącznie mała słabość, która przeminie i wszystko wróci do normy. Jednak nie wraca. Kobieta umiera. Świat dla jej córki Idy zmienia się. Próbuje zatrzymać, zapamiętać, nie pozwolić zniknąć okrucichom, które pozostały po matce. Inaczej wnuczka Maja. Dla niej życie toczy się dalej, jakby nic się nie zmieniło – umarł przecież tylko ktoś obcy:

Babka umierała spokojnie, bez pośpiechu; rozgościła się w tym umieraniu jak w komfortowym przedziale transkontynentalnego pociągu. Ta obca kobieta, którą wnuczka widziała drugi raz w życiu, leżała w matczynym łóżku. [...] Udawała, że to tylko przejściowa słabość. Matka też – nigdy nie użyła słowa „śmierć” czy „umierać”. Zanim oddała ją do szpitala, przewijała wychudzone, zdzienniałe ciało tamtej, które pod kołdrą przechodziło samodzielne przemiany, zsychało się, linało arogancko i bezczelnie. Matka nie przyjmowała tego do wiadomości, odchyłała tylko głowę i marszczyła lekko nos. Obierała jej jabłka, tarła je na papkę i karmiła łyżeczką; wmuszała w nią witaminy, które babka wypluwała na nowiutki, błękitny szlafrok z flaneli.

Ona, wnuczka, nie miała nic do tego. Myślała tylko, że to błogosławieństwo umierać tak długo, mieć czas na każde zdziwienie, każde wspomnienie. Mieć czas na przerażenie i na kruszenie go na małe kawałki, które można, co najwyżej, nazwać niedogodnościami, nie śmiercią.

Potem, po wszystkim, po pogrzebie, który wypadł akurat w czasie poprawkowej sesji wnuczki, matka siedziała w błękitnym szlafroku babki, wsparta na tych samych poduszkach, i nadal obierała ze skórki jabłka, tym razem dla siebie. Chodziła po mieszkaniu w kapciach zmarłej (OH, s. 262–263).

Śmierć w *Ostatnich historiach* krąży pomiędzy bohaterami, tworząc pętle między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Dotyczy nie tylko ludzi, ale także zwierząt. W jednym z fragmentów opisany zostaje w sposób naturalistyczny proces rozkładu zwierzęcego ciała. Ten naturalistyczny sposób opisywania śmierci sprawia, że czytelnik niemalże czuje stęchłą padlinę, słyszy muchy krążące wokół żółwia i siadające na ciele gada:

Był rzeczywiście ogromny, wyglądał jak wzniesienie terenu, kupka kamieni. Oni nie mogli go widzieć – tkwił w cieniu za skałą. Podniecona podeszła bliżej i wtedy okazało się, że to, co ujrzała było tylko skorupą. We wnętrzu tkwiły jeszcze na kościach resztki mięsa, oblaźłe przez muchy, ruchome od robaków, poszarzałe, zeskorupiałe. Ogryziona czaszka leżała obok, rozwarte szczęki trzymały się wciąż razem na wyschniętym ścięgnię. Uderzył ją w twarz smród padliny. Krzyknęła i przycisnęła dłoń do ust (OH, s. 234–235).

O śmierci, czyli o znikaniu: *Podróż ludzi Księgi* (1993), *E.E.* (1995), *Prawiek i inne czasy* (1996), *Szafa* (1997), *Dom dzienny, dom nocny* (1998), *Gra na wielu bębenkach* (2001), *Anna In w grobowcach świata* (2006)

Wiek XX stał się wiekiem mówienia o śmierci. Nie jest to jednak zjawisko pozytywne, bowiem nie kryje się za nim akceptacja śmierci, a wręcz przeciwnie: ucieczka przed nią. W imię życia zanegowano zjawisko śmierci. Nastąpiła maksymalizacja przeżywania teraźniejszości. Człowiek stał się obojętny na problem cierpienia i śmierci:

[...] cała uwaga poświęcana zwalczaniu śmierci, rozwój medycyny, sposoby uśmierzania bólu i pokonywania cierpienia, są powszechnie uważane za rzecz dobrą. [...] Jeśli jednak głównym celem złego ducha jest odwodzenie nas od Pana, to w naszej walce ze śmiercią przejawia się jego działanie. Współczesna cywilizacja nakazuje nam skupiać się na przezwyciężaniu bólu i przetrwaniu, zapominamy zatem o najtrudniejszej sztuce: sztuce umierania. Kierując uwagę na wydłużenie życia, tracimy życie wieczne²².

Na obojętność wobec przemijania żywo reaguje również swoją prozą Olga Tokarczuk. Buntuje się, stawia pytania i docieka sensu śmierci. Zastanawia się, kim jest Bóg, którego w *E.E.* spotyka w chwili śmierci doktor Lowe. Ostatecznie stwierdza on, że wszyscy jesteśmy kawałkami boskiego ciała, które wciąż umierają, bowiem naszym zbawieniem jest nieistnienie. Świat przedstawiony w *E.E.* zmierza ku schyłkowi. Jest bytem ku śmierci. Potwierdza to zarówno zmierzch indywidualny poszczególnych postaci, jak i czas historyczny. Bohaterowie i historia odchodzą w przeszłość, w nieistnienie.

Inny bohater, Markiz z *Podróży ludzi Księgi*, w chwili śmierci uświadamia sobie, że jest jedną literą, która wraz z innymi znakami tworzy wyraz. Jest zadowolony, bo wie, że posiada znaczenie, bez którego nie można by było odczytać Księgi otwartej dla nieba:

Markiz usnął na chwilę albo wydawało mu się, że usnął, bo kiedy otworzył oczy, wszystko było inne. [...] Zdał sobie sprawę, że znajduje się na ogromnej, rozległej przestrzeni, która lekko się wygina, tworząc pośrodku długie i regularne zagłębienie, niby otwarta książka. I wszystko, co do tej pory znał, było teraz pojedynczymi literami, i on sam był jedną maleńką literą, która buduje

²² P. Lisicki, *Nie-ludzki Bóg. Eseje*, Warszawa 1995, s. 268.

wyraz, a potem całe zdanie i cały akapit. Każda rzecz miała tutaj swój znak – jak pojedynczy głos w nieskończonym chórze głosów. Był jedną literą, nieważne jaką, to go nie obchodziło, jego radość płynęła z tego, że ma znaczenie, że bez niego wyraz, który tworzył wraz z innymi znakami, byłby okaleczony. [...] Zastanowił się wtedy, dla kogo otwarta jest ta książka, czemu ma służyć. Podniósł wzrok i zobaczył, że niebo jest miliony razy większe niż ona i dlatego po wielokroć zawiera ją w sobie. Księga była otwarta dla nieba.

Powoli przestawał czuć ból i miał wrażenie, że już mógłby wstać i pójść – tak był lekki. [...] Wtedy zdał sobie sprawę, że umiera. Zdziwił się, bo nie sądził, że umieranie może być tak soczyste, tak jasne i tak pełne ruchu²³.

Wyjątkowy opis końca życia i podróży w inny, pełniejszy świat przedstawia trzecia powieść Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*. Bohaterowie przygotowują się na śmierć, uczą się wyciszenia i przeżywania starości, jednego z najbardziej wyjątkowych okresów ludzkiej egzystencji. Misia i Izydor niedługo przed własną śmiercią znaleźli się w miejscach specyficznych, niemal przeznaczonych do umierania. Kobiętę po wylewie zawieziono do szpitala w Taszowie. Powoli zamieniała się w nieistnienie, o którym świadczył uciekający do wewnątrz, zmatowiały wzrok. Nastał czas oddzielania duszy od ciała, czas zacierania granicy między człowieczeństwem a przedmiotowością. Misia zamknięta w swoim świecie, we własnym umieraniu była ponad rzeczywistością, bo „cały czas widziała lewą stronę świata. Czekał tam na nią anioł stróż, który zawsze zjawiał się w naprawdę ważnych momentach”²⁴. Dla Izydora, przebywającego w izolacie w domu starców, umieranie było zapomnianiem. Wyblakłe stawały się idee, abstrakcyjne pojęcia, znane miejsca i kochane twarze. Starał się nie myśleć o matce, Rucie, domu, radości, rzeczach poczwórnych i wtedy wszystko zaczynało blednąć, zanikać niczym mgła. Na końcu „zaczęły związać się przestrzenie” (PC, s. 259).

Śmierć – zdaniem jednego z bohaterów *Prawieku i innych czasów*, Starego Boskiego – to sen. W tym śnie istnieje Czas Zmarłych. Przytomnieją oni po życiu i odkrywając tajemnicę egzystencji, rozumieją, że stracili zadany im wcześniej ziemski czas.

Zajmując się tematyką śmierci w prozie Olgi Tokarczuk należy również przyjrzeć się bliżej tej, która predysponuje do życia wiecznego i temu, który od niego oddala, a zatem duszy i grzechowi. Dusza, jak twierdzą Nożownicy z *Domu dziennego, domu nocnego*, jest nożem wbitym w ciało, gdyż zmusza do przeżywania bólu, jakim jest ludzka egzystencja. Dusza jest dla człowieka wyzwaniem i cierpieniem, bowiem wymaga poświęceń, altruizmu i pokory. Od jej posiadaczy żąda się o wiele więcej niż od ptaków, zwierząt, roślin i przedmiotów. Wydaje się, że Nożownicy, narzekając na taki los, zapomnieli o szczególnym wyróżnieniu, jakim obdarował ich los: o możliwości rozumienia,

²³ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1998, s. 205–206 (dalej oznaczone jako PLK).

²⁴ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1998, s. 252 (dalej oznaczone jako PC).

odczuwania i emocjonalnego współistnienia, których pozbawione są inne istoty. Dyskusja nad problemem grzechu i jego pochodzeniem wybucha w domu pana de Chevillona, jednego z bohaterów *Podróży ludzi Księgi*. Spór jest dość zaciepły, zmagają się w nim zarówno zwolennicy teorii mówiącej, że grzech pochodzi z zewnątrz, jak i sprzymierzeńcy zakorzenienia go w ludzkiej naturze. Po burzliwej wymianie zdań zagadnienie nie zostaje ani wyczerpane, ani rozwiązane. Pochodzenie i struktura grzechu pozostają tajemnicą.

Śmierć w *Domu dziennym, domu nocnym* staje się istotnym elementem rytmu życia. Narratorka zastanawia się, obserwując swoją sąsiadkę – starą mądrą Martę – nad rodzajami i sposobami śmierci:

Którędy w jej ciału wejdzie śmierć?, pomyślałam. Oczami? Marta spojrzy na coś ciemnego, nieokreślonego, wilgotnego, lepkiego i nie będzie mogła już odwrócić wzroku. Ten ciemny, rozmiękły obraz wejdzie w jej mózg i zgasi go. I to będzie jej śmierć.

Uszami? Zacznie słyszeć obcy, martwy dźwięk, będzie buczał jej w głowie, niski, wibrujący, wciąż taki sam, bez nadziei na zmianę, przeciwieństwo muzyki. Nie będzie mogła przez niego spać, nie będzie mogła przez niego żyć.

Albo nosem. W taki sam sposób jak wszystkie zapachy. Gdy poczuje, że jej ciało już nie pachnie, skóra robi się papierowa, tylko chłonie z zewnątrz światło jak roślina, ale nic nie wydziela. Będzie obwąchiwała zaniepokojona swoje ręce, pachy, stopy, ale one staną się suche i sterylne, bo zapach, jako najbardziej ulotny, znika pierwszy.

Albo przez usta. Śmierć wypycha słowa z powrotem do gardła i mózgu. Umierającym nie chce się mówić, są zbyt zajęci. O czym mieliby opowiadać, co przekazywać pokoleniom. Banalne bzdury, komunały. Kim trzeba być, żeby w ostatniej chwili wysilać się na przesłania do ludzkości. Żadna mądrość na koniec nie jest tyle warta co milczenie tam, po drugiej stronie, na początku²⁵.

Śmierć zatem jawi się narratorce jako coś nieprzyjemnego. Łączy z nią wszystkie zmysły, bowiem kiedy zanikają, odchodzimy. Być może śmierć jest ciemnym, rozmiękłym obrazem lub obcym, martwym, niskim i wibrującym dźwiękiem, przeciwieństwem muzyki albo brakiem zapachu. A może jest tym wszystkim po trochu? Dlatego można powiedzieć, parafrazując zdanie niemieckiego filozofa, że śmierć jest domostwem człowieka, a opowieść – strażnikiem ognia w tym domu.

Snucie historii, rozwijanie narracji jest pośrednikiem między domem dziennym i nocnym. Czynność opowiadania pozwala wychodzić poza własny czas i wkraczać w inne czasy, w rytmy cudzych istnień. Narracja wiąże w ten sposób człowieka z nocną niewidzialną częścią istnienia, równocześnie jednak oswaja i przekształca niedoskonały świat w dom. „Kto chce ów dom zamieszkać, powinien zacząć go opowiadać. Kto zacznie opowiadać, musi w tkaninie czasu napotkać śmierć”²⁶.

²⁵ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, s. 128–129 (dalej oznaczone jako DD).

²⁶ P. Czapliński, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, Poznań 2001, s. 212.

Spirala śmierci. Zakończenie

Ostatni akt jest krwawy, choćby cała sztuka była i najpiękniejsza: gruda ziemi na głowę i oto koniec na zawsze²⁷.

Śmierć towarzyszy nam zawsze. Otacza, dziwi i drażni. Próbuje ją zrozumieć, zinterpretować i oswoić. Jest obecna na przestrzeni wieków w życiu i sztuce wszystkich społeczności ludzkich. W sztuce zachodniej występuje tzw. motyw *danse macabre*, mający różne oblicza. Pojawia się jako *this mortal coil* czy *totentanz*, sprawiający zawrót głowy. Budujemy światopogląd, który staje się próbą obrony przed chaosem świata i potężną tajemnicą śmierci. Umysł ludzki poszukuje rozwiązania i uspokojenia. Znajduje je w trzech dziedzinach pokrewnych sobie i próbujących rozwiązać zagadkę świata, życia i śmierci: religii, sztuce i filozofii.

Od dziecka osławiamy się ze śmiercią. Często, bojąc się i wstydząc lęku przed nią, uciekamy w cynizm, konwencję, zabawę. Pisał już o tym Demokryt: „Ludzie, którzy uciekają przed śmiercią, biegną za nią”. Jedno jest pewne: ściga nas i ma swoje stałe miejsce w świadomości ludzkiej zasada *memento mori*. Nie można ominąć prawdy zapisanej już w *Tybetańskiej Księdze Umarłych*, która brzmi: „Synu, nie tylko ty umierasz. Śmierć przydarza się wszystkim”. Mimo poczucia sprawiedliwości, wypływającego z tego, że każdy człowiek podlega władzy śmierci i nie umknie jej wyrokowi, w istocie ludzkiej tkwi żal i rozpacz wynikające z konieczności porzucenia życia i świata, niepokój, którego nie mogą zniwelować żadne słowa. On wraca nieustannie w najważniejszych metafizycznych chwilach ludzkiego życia, w sytuacjach granicznych. Nikt nie wie, jak będzie umierał. W samotności, w obecności bliskiego człowieka, w zimnym szpitalu wypełnionym obcymi ludźmi? W bólach i z lękiem czy poza cierpieniem i w łagodnym pogodzeniu ze światem, Bogiem i własną ludzką, ułomną kondycją? Nie wiemy, jaka będzie nasza reakcja w tym ostatnim doświadczeniu. Czy zwycięży w nas godność i spokój, czy też słabość naszego charakteru? Na te pytania nie znamy odpowiedzi.

Czasem w wyniku owej bezradności i niemożności zmiany własnego ludzkiego kresu człowiek chroni się, zawierając przewrotnemu stwierdzeniu Eurypidesa – „kto wie, czy życie to nie śmierć, a śmierć czy nie jest życiem”²⁸. Taka postawa występuje jednak bardzo rzadko. Bliższa Europejczykowi XXI w. jest myśl Pascala o małości człowieka i praktyczności człowieka, który koncentruje

²⁷ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1962, s. 102.

²⁸ Cyt. za: M. Dzień, *Śmiertelność śmierci. Uwagi o szachach z nieuniknionym*, „Kresy” 2003, nr 4, s. 21.

się na błahostkach zamiast przyjrzeć się uważniej śmierci i przygotować się do niej:

Bycie-w-świecie i bycie-świata nie są tym samym, nie pokrywają się i mierzą się inną miarą. [...] inni wciąż będą-w-świecie, gdy mnie już w nim nie będzie. Kiedy to się stanie, a stać się kiedyś musi, będą czuli to samo, co czułem ja, ilekroć byłem świadkiem odejścia drugiego człowieka: jego/jej już tu nie ma, ale ja wciąż jestem. Zgon każdego człowieka jest spektakularną zapowiedzią i jaskrawym zwiastunem mojej własnej śmierci: świat przetrwa beze m n i e, tak jak przetrwał, za każdym razem, odejście tak wielu innych ludzi, którzy równie dobrze mogli być nadal w świecie, w którym mnie już by nie było. Świat obejdzie się bez nas. Pozbędzie się nas wszystkich, a jedyną niewiadomą (a więc i jedyną wolnością daną istotom, których oczywistym przeznaczeniem jest przestać być) jest moment, w którym to nastąpi²⁹.

Człowiek nieustannie i odwiecznie stoi w obliczu nieuniknionego. Co jest dalej? Tego nie wie, zaledwie przeczuwa. Dlatego patrzy na śmierć z własnego punktu widzenia, bo spotkanie z nią jest najbardziej intymnym i samotnym przeżyciem. Pisał o tym Czesław Miłosz w wierszach *Ale książki* i *Sens*:

Wyobrażam sobie ziemię kiedy mnie nie będzie
I nic, żadnego ubytku, dalej dziwowisko,
Suknie kobiet, mokry jaśmin, pieśni w dolinie³⁰.

Kiedy umrę zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.
Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.
Co było niepojęte, będzie pojęte.

– A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drożdź na gałęzi nie jest wcale znakiem
Tylko drożdź na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie nie dbając o sens
I nie ma nic na tej ziemi, prócz tej ziemi?³¹.

Śmierć to znikanie, dokuczliwa cisza i nieobecność, „wtrącenie w milczenie” oraz zatrzymanie się czasu indywidualnego. Jest to pewnego rodzaju pakt Chronosa z Tanatosem, którego tak bardzo lękają się ludzie. Dlatego często naiwnie zagłuszają myśl o śmierci oraz uciekają przed tym biologiczno-religijnym problemem. Przerażeni nicością, niedojrzale unikają prawdy o ludzkiej śmiertelności. Zapominają, że umieranie nie jest ostatnim gestem naszej obecności na ziemi. Chodzi przecież o to, by mimo wszystko żyć pełnią życia, jednocześnie

²⁹ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 64.

³⁰ Cz. Miłosz, *Ale książki*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 5, s. 35.

³¹ *Ibidem*, s. 38.

nie mając złudzeń co do swej skończoności. Chodzi o to, by poradzić sobie ze swoim przeznaczeniem, którym jest kres życia:

Aby poradzić sobie z rzeczywistością śmierci, trzeba uznać tę nieredukowalną jej obecność tkwiącą w samym wnętrzu życia, które jest przecież naszym najbardziej własnym przedmiotem posiadania, samą swojskością. Mając życie, należymy do śmierci³².

Żyjąc, człowiek jest obecny w śmierci, a ona w nim. Jest to trwała symbioza, o której pisał Rainer Maria Rilke:

Któż to nas tak odwrócił, że cokolwiek
byśmy czynili, jesteśmy w postawie
odchodzącego, kiedy na ostatnim wzgórzu,
co mu raz jeszcze całą ukaże dolinę
rodzinną, staje, ogląda się, zwleka –
tak my żyjemy żegnając się wiecznie³³.

Podobnie jest w twórczości Olgi Tokarczuk. Autorka stara się dotrzeć do rdzenia śmierci, do jej ukrytego sensu. Koncentruje się głównie na realistycznym, a nawet naturalistycznym, obrazie śmierci i umierania. Z jej powieści wyłania się świat alternatywny wobec chrześcijańskiego. Nie ma w nim osobowego Boga, chociaż istnieje poszukiwanie transcendencji, zaś wszystkie snute historie i refleksje są poważną próbą oswojenia człowieka ze śmiercią jako naturalnym porządkiem rzeczy. Jest to rozrachunek pisarki z przemijaniem i ze śmiercią, bowiem:

Każdy kto pisze o śmierci (a więc dobrowolnie opuszcza świat żywych i wkracza na martwe pole), ma do niej jakąś własną sprawę. Coś chce zrozumieć, coś oswoić, rozegrać ze śmiercią jakąś partię w szachy lub kości, zanim będzie do tego zmuszony. [...] nie zostaje się tanatologiem ot tak, po prostu. Zawsze stoi za tym mniej lub bardziej jawny (i zrozumiały) powód prywatny³⁴.

Śmierć nie jest łatwym tematem rozważań. Trudno jest o niej pisać i mówić. Podobnie jak cierpienie, ból i umieranie jest to zjawisko antyretoryczne. Dlatego, aby ją przybliżyć, należy posługiwać się odmienną mową i innymi znakami. Myśli o śmierci i umieraniu, które należą do sfery doznań psychicznych i fizycznych człowieka można próbować wyrazić za pośrednictwem dyskursu medycznego, filozoficznego lub teologicznego. Są to pojęcia zakorzenione w głębi bytu ludzkiego i świadczą o jego kondycji. Umieranie to stała ontologiczna sytuacja człowieka w świecie. Dlatego właśnie te dwie kategorie antropologiczne – śmierć i umieranie – są tak istotne w prozie Olgi Tokarczuk. Jaki jest sens ich istnienia? Może są po to, by ludzie ujrzeni własną kruchość

³² A. Hernas, *Czas i obecność*, Kraków 2005, s. 147.

³³ R. M. Rilke, *op. cit.*, s. 160.

³⁴ A. Piechowiak, *To, co nieuchronne*, „Polonistyka” 2005, nr 10, s. 48.

i zadali sobie pytanie o sens życia? Tok rozważań zmusza czytelnika do autorefleksji, do uświadomienia sobie okrutnej prawdy, którą tak trudno sobie wyobrazić, że świat po naszej śmierci będzie nadal istniał. Podobnie jak trwa po odejściu postaci z powieści.

Olga Wilczyńska

The metaphysics of death in prose of Olga Tokarczuk
(Summary)

The article presents and analyses the motive of death in the works of Olga Tokarczuk. The author focuses on anthropological and philosophic grasp of that category in her narrative prose. The text included here is a fragment of one of the chapters of author's doctoral thesis entitled: *The metaphysics of death, time and love in the works of Olga Tokarczuk*.

Adam Mazurkiewicz

Oryginalność zwielokrotniona Autocytały w wybranych powieściach Stanisława Lema

Stanisław Lem w latach 1946–1987 napisał wiele utworów fantastycznonaukowych, które na stałe zagościły w księgozbiorach miłośników *science fiction*. Twórczości beletrystycznej towarzyszyły również Lemowskie rozważania nad istotą fantastyki naukowej. Zaowocowały one wieloma ważkimi, prekursorskimi na gruncie rodzimej refleksji literaturoznawczej osiągnięciami Lema-krytyka literackiego tej konwencji gatunkowej, którą Lem-beletrysta zapoczątkował już w 1946 r. drukiem *Człowieka z Marsa* na łamach „Nowego Świata Przyszłości” (nr 1–31).

Owe przemyślenia przybierały w twórczości Lema różne formy: od prac krytycznych, których zwieńczeniem stała się *Fantastyka i futurologia*, po eksperymenty formalne, polegające m.in. na zestawianiu antologii wstępów i recenzji nieistniejących książek. Można by rzec, że myślą przewodnią rozmyślań nad istotą fantastyki naukowej stało się w przypadku tego autora pragnienie odpowiedzieć na pytanie, czym owa literatura jest (pośrednio również – czym stać się może), jakimi narzędziami myślowymi ją badać i jaki pożytek (kulturowy, cywilizacyjny, estetyczny, lekturowy) płynie z jej obecności.

Za szczególnie przejaw Lemowskich rozmyślań nad istotą *science fiction* i nośnością tej konwencji artystycznej należy uznać wielokrotne swoje „autorskie powroty” do różnych tematów, wątków, sytuacji fabularnych. Owa metoda twórcza sprawia, że czytelnik utworów Lema ma (jak się wydaje słuszne) wrażenie, że czyta wciąż tę samą powieść, rozpisaną na wiele wariantywnych wersji. Jerzy Jarzębski jako źródło pomysłów Lema (swoisty „architekst”) wskazuje jego pierwsze sensacyjne i wojenne opowiadania, drukowane na łamach „Żołnierza Polskiego”, „Tygodnika Powszechnego” i „Co tydzień powieść” oraz powieściowy debiut – *Człowieka z Marsa*. Stwierdza wprost, że „owe iuvenilia zapowiadają w załączku późniejsze [...] książki”¹.

¹ J. Jarzębski, *Golem z Marsa* [posłowie do]: S. Lem, *Człowiek z Marsa*, Warszawa 1994, s. 131.

Należy jednak – rozważając ewentualne związki intertekstualne, jakie zachodzą (bądź mogą potencjalnie zachodzić) w *science fiction* – przypomnieć, że fantastyka naukowa, jak bodaj żaden inny nurt literatury popularnej, stworzyła „uniwersum wyobraźni” o swoistej jednorodności. Ów wytwór zbiorowej wyobraźni autorów zarówno najwybitniejszych, jak i epigonów przedstawia fenomen daleko rozleglejszy i – co ważniejsze – bardziej godny uwagi, niż najcelniejsze nawet pojedyncze dzieła najwybitniejszych twórców². Rekwizyty i sceneria – po którą sięgają autorzy większości utworów fantastycznonaukowych – to najczęściej rekombinacja elementów wykorzystywanych przez ich literackich poprzedników. O niepowtarzalności zaś utworu, ukazującego „świat jutra”, decyduje nie oryginalność elementów tworzących fabułę, lecz sposób ich wykorzystania. W sytuacji, gdy kategoria oryginalności świata przedstawionego traci znaczenie w procesie czytelniczego wartościowania utworu, zyskują znaczenie czytelniczne zabiegi, zmierzające do „odszyfrowania” mniej lub bardziej ukrytych przywołań. To odbiorca owe nawiązania rozpozna, zdoła odnieść do oryginalnego kontekstu, zinterpretuje ich miejsce w nowym usytuowaniu, ostatecznie zaś dokona ich wartościowania (nawet jeśli polegałoby ono jedynie na odpowiedzi na pytanie, czy ma do czynienia z utworem wtórnym, czy też z oryginalnie przetworzonym wariantem wątku znanego mu z wielu innych realizacji).

Należy też zaznaczyć, że określenie „intertekstualny” musimy traktować w odniesieniu do twórczości Lema w sposób szczególny i – być może – dyskusyjny. W tradycji teoretycznoliterackiej przyjęto się wszak uważać, że intertekstualność oznacza przywołanie wzorca gatunkowego, utworu cudzego autorstwa bądź tekstu kultury. Dzieło intertekstualne to swoista „suma” samego tekstu dzieła i związków zewnątrztekstowych, pozwalających na jego pełniejsze zrozumienie³. Dodajmy, iż odwołanie intertekstualne musi być wprowadzone świadomie (choć stopień owego uświadomienia oczywiście może być różny) i w taki sposób, by mógł zauważyć je czytelnik. On też winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami⁴. W rozważanym tu nurcie twórczości Lema należy przeto odróżnić to, co pozostaje wspólne dla konwencji fantastycznonaukowej *an block* (i tym samym nie wchodzi w żadne relacje intertekstualne,

² Zob. S. Lem, *Science fiction*, [w:] idem, *Wejście na orbitę*, Kraków 1962, s. 9. Dodajmy, że jakkolwiek intencjonalnie słowa Lema dotyczą *science fiction*, można tę opinię odnieść do fantastyki *an block*.

³ Zob. H. Markiewicz, *Literatura w ujęciu semiotycznym*, [w:] idem, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976, s. 394.

⁴ Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 85. Rozpoznanie, jako warunek konieczny intertekstualności, akcentuje zwłaszcza Laurent Jenny, pisząc: „proponujemy mówić o intertekstualności tylko wtedy, gdy jesteśmy w stanie uchwycić w tekście elementy ukształtowane wcześniej, z wyjątkiem [...] leksemów, niezależnie od poziomu ich strukturalizacji” (idem, *Strategie formy*, przeł. K. J. Falićcy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 271).

należy bowiem do *imaginarium communis*) od tego, co w istocie można uznać za akcenty intertekstualności, definiowanej w sposób najszerzy jako „wszelkie przywołania w obrębie danego dzieła innych konkretnych wypowiedzi, które je poprzedzają [...], cytaty, aluzyjne napomknięcia [...], nawiązania kontynuacyjne lub parodystyczne”⁵.

Intertekstualność beletrystyki Lema wielokrotnie już była tematem zainteresowań literaturoznawców, śledzących powinowactwa tej twórczości z różnymi konwencjami gatunkowymi i sposoby uobecniania w niej tekstów kultury bądź wskazujących na związki Lemowskiej wizji fantastyki z tradycją literacką⁶.

Istnieje jednakże zagadnienie, któremu poświęcono mniej uwagi: Lemowskie autocytaty. *Expressis verbis* problem ten formułuje Antoni Smuszkiewicz, który – na marginesie rozważań nad *Pokojem na Ziemi* – przywołuje niektóre pomysły fabularne Lema, upatrując ich źródeł (skądinąd słusznie) w jego wcześniejszej twórczości⁷. Sygnalizowany przez Smuszkiewicza problem, jakkolwiek zakresowo może wydawać się wąski, nie ma charakteru przyczynkarskiego. Stanowi, w odniesieniu do prozy Lema, kwestię o tyle wartą uwagi, że można upatrywać w owych autocytatach szczególną postać refleksji autotematycznej.

Akcenty intertekstualne można zauważyć w dojrzałej fazie twórczości Lema. Znamienne pod tym względem są dwie spośród *Opowieści o pilocie Pirxie*, tj. *Wypadek* i *Terminus*. W pierwszym z utworów czytelnik odnajduje wzmiankę o katastrofie „Koriolana”, z której konsekwencjami Pirx styka się w *Terminusie*. Gwoli ścisłości przytoczmy ów fragment: „Pirx, i na pewno nie on jeden, miał wobec tych osobliwych maszyn [tj. androidów] [...] sumienie niezbyt czyste. Może datowało się to od czasu, kiedy dowodził «Koriolanem»”⁸. Jest to – co akcentuje Andrzej Stoff – niezwykle rzadki w *Opowieściach...* przykład nawiązania międzytekstowego w zakresie prezentowania realiów świata⁹.

Jednakże nawiązania do wcześniejszej twórczości zdają się odgrywać najbardziej znaczącą rolę na jej ostatnim etapie, przypadającym na lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku. Wówczas to często i w szczególnie wyraźny sposób Lem nawiązuje do swoich wcześniejszych utworów. Owe fabularne (ale i myślowe) powroty można zauważyć zwłaszcza w ostatniej fazie twórczości Lema-beletrysty, na którą składają się trzy powieści: *Fiasko*, *Pokój na Ziemi* i *Wizja*

⁵ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, T. Kostkiewiczowa, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998 [wyd. III zmienione], s. 219, hasło: *Intertekstualność*.

⁶ Zob. przykładowo: J. Jarzębski, *Intertekstualność a poznanie u Lema*, „Teksty Drugie” 1992, nr 3; I. Pięta, *Problemy intertekstualnego obrazowania w wybranych powieściach Stanisława Lema*, Toruń 2002; M. Dajnowski, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk 2005 (tu zwłaszcza rozdz. VIII: *Groteskowość a operacje na gatunkach literackich*).

⁷ Zob. A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 117–118.

⁸ S. Lem, *Wypadek*, [w:] idem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Wrocław 1998, s. 187.

⁹ Zob. A. Stoff, „Opowieści o pilocie Pirxie” Stanisława Lema wobec problematyki cyklu literackiego, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 450.

*lokalna*¹⁰. W powieściach tych są wykorzystywane rozwiązania fabularne, znane czytelnikom Lema z wcześniejszej twórczości. Wprowadzając je w nowe konteksty fabularne, autor *Fiaska* zwraca uwagę na wieloznaczność przywoływanych rozwiązań. Ich znaczenie staje się uzależnione od tego, czy rozpatrywane są w swoich kontekstach macierzystych, czy jako struktury reinterpretowane przez pryzmat nowych kontekstów.

W owych trzech powieściach Lema odwołanie intertekstualne w sferze fabuły jest zawsze autoodwołaniem. Nie musi też zostać rozpoznane przez odbiorcę w takim stopniu, jak w przypadku tradycyjnie rozumianego intertekstu; zauważenie go **może** bowiem wzbogacać interpretację, lecz z kolei pominięcie **nie wypacza** autorskiego zamysłu. Jest to więc szczególny wariant nawiązania intertekstualnego, wyłącznie w obrębie własnej twórczości Lema, który można byłoby określić roboczo mianem „autointekstualności”.

Odwołania do własnej twórczości obecne są w Lemowskiej beletrystyce zarówno wśród utworów traktujących podejmowaną problematykę serio, jak i w grotesce fantastycznonaukowej. W obrębie pierwszego z nurtów można sytuować *Fiasko* wydane w 1987 r. Jest ono niejednokrotnie traktowane jako swoisty suplement do *Opowieści o pilocie Pirxie*, definitywnie kończące cykl dziejów tytułowego bohatera opowiadań¹¹. Już samo obrane rozwiązanie fabularne i bohater – jakkolwiek nie jest on protagonistą w powieści – wydają się znaczące. *Fiasko* to historia próby nawiązania kontaktu z cywilizacją Kwintan; kontaktu zakończonego – zgodnie z tytułem utworu – niepowodzeniem. Podobnie nie udają się próby nawiązania dialogu z „braćmi w rozumie” we wcześniejszych, pisanych w tonacji poważnej, utworach: począwszy od *Gościa z Marsa*, poprzez *Astronautów*, *Głos Pana* i *Solaris*. Pewnym wyjątkiem od reguły wydaje się *Eden*, jest to jednak odstępstwo pozorne: wprawdzie załoga kosmolotu nawiązuje werbalne porozumienie z mieszkańcami planety, na której przymusowo ląduje kosmolot, jednak nie można określić go mianem dialogu. Nie towarzyszy mu bowiem żadna wymiana myśli socjalnej, technicznej bądź cywilizacyjnej. Sami dubelci (mieszkańcy Edenu) również pozostają tajemnicą; opisywani są wszak przez analogię do ziemskich stworzeń. Badając ich przedstawiciela Doktor może jedynie stwierdzić: „są [...] organy, których przeznaczenia ani się domyślam. Jest rdzeń, ale w czaszce, tej małej czaszce, nie ma mózgu. To znaczy

¹⁰ Celowo w powyższym doborze pominięte zostały zbiory fikcyjnych recenzji (*Prowokacja*, 1984; *Biblioteka XXI wieku*, 1986) oraz powieść *GOLEM XIV*. Wchodziła ona początkowo w skład *Wielkości urojonej* z 1973 r. Późniejsze o osiem lat wydanie jako pozycji autonomicznej zostało wzbogacone w stosunku do pierwotnego zamysłu o *Wykład XLIII. O sobie i Poślowie*, przy jednoczesnej rezygnacji ze *Wstępu* i *Pouczenia*, które można traktować jako regulamin rozmów z GOLEM-em. Nie jest to jednakże powieść fantastycznonaukowa *sensu stricto*, lecz raczej esej filozoficzny, „ubrany” w ramy fikcyjnych wykładów. W tym sensie bliżej jest temu utworowi do apokryfów pseudonaukowych, niż konwencjonalnej *science fiction*.

¹¹ Zob. na ten temat: A. Stoff, *op. cit.*, s. 445–458 (zwłaszcza s. 454–458).

jest tam coś [...] jakieś gruczoły, ale jakby chłonne, a między płucami znów, bo ono ma troje płuc, odnalazłem coś najdziwniejszego na świecie”¹².

W *Fiasku* Lem doprowadza do kontaktu Ziemian z mieszkańcami Kwinty w chwili, gdy nasilają się tam niepokoje społeczne. Podobnie w *Edenie* załoga rozbitego kosmolotu, stykając się z pozaziemską formą życia, swą obecnością doprowadza do eskalacji napięcia społecznego i narusza istniejące na planecie *status quo*. Na życzenie kontaktującego się z nimi dubelta Ziemianie odlatują, nie ingerując w stosunki społeczne planety, jakkolwiek nie potrafią ich zrozumieć.

Podobnie załoga „Hermesa” w *Fiasku* nie potrafi myśleć o Kwintanach, nie antropomorfizując pobudek ich działań. W tym jednakże przypadku w konfrontacji Ziemian i Kwintan dochodzi do demonstracji siły. Działania obronne, podjęte przez mieszkańców Kwinty, ludzie interpretują jako próbę wykorzystania ich obecności do rozegrania wewnętrznych konfliktów polityczno-społecznych Kwintan. Taką interpretację wypadków narzuca załodze „Hermesa” kapitan Steergard:

Proszę spojrzeć [...] z punktu widzenia sztabowców. [...] Pojawił się [...] kosmiczny intruz z mitrowymi gałązkami, który zamierza nawiązać serdeczne stosunki z obcą cywilizacją i zamiast odpowiedzieć atakiem na atak, usiłuje trwać w miarkowanej łagodności. Nie chce atakować? Więc trzeba go do tego zmusić! [...] Ofiary po własnej stronie? Pójdą na rachunek intruza. [...] Odwrót, po tym, co zaszło, zostawiłby na planecie wieść o naszej wyprawie jako próbie morderczej inwazji. [...] Toteż nie wycofamy się¹³.

Sposób myślenia Steergarda odsyła – *à rebour* – zarówno do *Edenu*, jak do *Niezwycięzonego*. Postawie załogi „Hermesa” można bowiem przeciwstawić nie tylko postępowanie Ziemian lądujących na Edenie, lecz także reakcję członków wyprawy z *Niezwycięzonego*. W powieści tej ludzie napotykać na Regis III, prócz wraku poszukiwanego statku, swoistą cywilizację. Tworzące ją mechanizmy (bohaterowie utworu określają ją jako „rodzaj zawiesziny sterowanej zdalnie”¹⁴) sterowane są kolektywną świadomością. Owa-dopodobne mechanizmy z *Niezwycięzonego* są tworamii szczególnej ewolucji, wyposażającej je w możliwości, wobec których człowiek staje się bezbronny. Według jednego z bohaterów, doktora Laudy, porozumienie lub chociażby ochrona przed chmurą w bezpośrednim z nią kontakcie jest niemożliwa bez zastosowania radykalnych środków obrony. Jedynym wyjściem, gwarantującym bezpieczeństwo załodze „Niezwycięzonego”, byłaby całkowita anihilacja planety. Załoga, świadoma bezcelowości podejmowania takiego kroku, rezygnuje z prowadzenia działań zaczepnych, ograniczając się do prób bezinwazyjnego

¹² S. Lem, *Eden*, Warszawa 1959, s. 64–65.

¹³ S. Lem, *Fiasko*, Kraków 1987, s. 276.

¹⁴ S. Lem, *Niezwyciężony*, Kraków 1986, s. 330.

badania chmury. Postępowanie to, rozpatrywane w kontekście paraleli łączących *Fiasko* i *Niezwycięzonego*, może być uznane za odmienny wariant decyzji podjętych w obliczu kontaktu z przedstawicielami obcej cywilizacji.

Jednakże *Fiasko* z wcześniejszą twórczością Lema wiązą nie tylko rozważania na temat możliwych wariantów kontaktu z pozaziemskimi „braćmi w rozumie”. Lot „Hermesa” ku Kwincie jest w obrębie świata przedstawionego pierwszą wyprawą ludzkości poza Układ Słoneczny. Analogicznie inicjacyjnym lotem jest podróż ukazana w *Obłoku Magellana*. Podobne jest również wyposażenie obu kosmolotów – fantomatyczne krajobrazy kosmolotu Gea tworzyły góry księżycowe, we *Fiasku* zaś masyw Cacatalga. Wirtualna rzeczywistość odgrywa w obu przypadkach taką samą rolę – pozwala oswoić grozę niezbadanej przestrzeni Wszechświata.

Szczegółowe opisy kosmolotu zdają się odsyłać nie tylko do *Obłoku Magellana*, lecz także do *Astronautów*. Jednakże opisy techniki pełnią w *Fiasku* odmienną funkcję. W *Astronautach* uwypuklały one aspekt technicystyczny. Stwarzały iluzję osiągnięcia etapu utopii technologicznej, umożliwionego dzięki powszechnie wprowadzonemu ustrojowi komunistycznemu, bowiem: „Nauka [...] w służbie komunizmu była najpotężniejszym ze wszystkich narzędziem przemiany świata”¹⁵.

W *Fiasku* zdobycze techniki (prezentacji ich możliwości, niejako *pars pro toto*, służy opis wyposażenia „Hermesa”) stanowią tło dla dramatu jednostki, która – otoczona przez automaty – dostrzega własną samotność i znikomość w obliczu Niezbadanego. Ciężar zainteresowania Lema zostaje przeniesiony z techniki oraz postrzegania przez jej pryzmat człowieka na próbę ukazania jednostki w konfrontacji z wytworami techniki. Jest to znacząca zmiana perspektywy, którą można rozpatrywać w kategoriach konsekwencji obranej drogi twórczej. Chronologicznie pomiędzy wydaniem *Astronautów* a *Fiasku* sytuują się wszak w twórczości Lema m.in. *Opowieści o pilocie Pirxie*, ukazujące świat przyszłości jako przeniesione w futurystyczny sztafaż rekwizytów codzienne kłopoty, znane czytelnikom z pozaliterackiego doświadczenia.

Odwołania do obu powieści – *Astronautów* i *Obłoku Magellana* – można zauważyć również w konstrukcji głównych postaci. Wskrzeszony Pirx-Parvis jest dla pozostałych członków załogi Hermesa kimś obcym; nie przystaje pod względem wiedzy ani mentalności do załogi kosmolotu. Barierą w tym wypadku nie jest jednakże zawód (narrator *Astronautów* był jedynym pilotem pośród naukowców, zaś *Obłoku Magellana* – lekarzem, jednym z nielicznych w załodze kosmolotu), lecz poziom wiedzy, co wynika z trwającej wiek hibernacji bohatera. Fabularną konsekwencją takiej sytuacji jest edukacja Pirxa i konieczność asymilacji w nowym dlań środowisku. Podobny proces przechodzą bohaterowie *Astronautów* i *Obłoku Magellana* (dodajmy, że i *Powrotu z gwiazd*), z równie pozytywnym skutkiem.

¹⁵ S. Lem, *Astronauta*, Warszawa 1957, s. 19.

Jako osobny problem należy traktować obecną w *Fiasku* opowieść, znaną czytelnikom Lema z opowiadania *Kryształowa kula*. W obu wypadkach jest ona pozornie niezwiązana z głównym tokiem fabuły i może być uznana za osobną mikronarrację o charakterze opowieści szkatułkowej. Jej fikcyjny autor, zarówno w pierwowzorze, tj. w *Kryształowej kuli*, jak i w *Fiasku*, to ta sama osoba – Mondian Vanteneda (dodajmy jednak, że w powieści jest on fantomatyczną projekcją swego pierwowzoru). W pierwotnym kontekście opowieść o dziejach wyprawy konkwistadorów do Oka Mazumaca poprzedza spotkanie amerykańskiego pracownika syndykatu z francuskim naukowcem, wybitnym entomologiem. W *Fiasku* Gerbert wysłuchuje jej przed niespodziewaną wizytą Wiktora Temy, powiadamiającego lekarza o spotkaniu z zakonnikiem. Prosząc o rozmowę, ojciec Arago chciał zasięgnąć opinii Gerberta na temat planowanej operacji wskrzeszenia jednego z uczestników zdarzeń opisanych w pierwszym rozdziale powieści.

Opozycyjnie należy traktować wymowę zdarzeń rozgrywających się w obu utworach po przedstawieniu opowieści przez Mondiana Vantenedę. W *Kryształowej kuli* wysłannik trustu usiłuje namówić znanego entomologa, Chardina, do współuczestnictwa w badaniach nad bronią biologiczną, a więc – symbolicznie – do współudziału w tworzeniu narzędzi śmierci. W *Fiasku* Gerbert chce wykorzystać śmierć jednego ze znalezionych ludzi, by móc ożywić drugiego. Militaryzmowi zostaje przeciwstawiona dwuznaczna moralnie walka o życie pacjenta.

Opowieść Vantenedy stanowi w obu wypadkach swoiste intermedium o charakterze retardacyjnym. Może być odczytywana jako parabola o nieprzekraczalnych granicach ludzkich możliwości; jej bohaterowie osiągają wprawdzie cel wyprawy, lecz sami giną. Tajemnica Oka Mazumaca nie zostaje rozwiązana, a drogę do znalezionego przez Giliama i Estebana skarbu zasypuje lawina.

W nurcie Lemowskiej fantastyki serio *Fiasko* wiąże z wcześniejszymi utworami postać Pirxa. Natomiast bohaterem *Pokoju na Ziemi* i *Wizji lokalnej*, powieści należących do kręgu groteski fantastycznonaukowej, jest Ijon Tichy, postać znana czytelnikom Lema z wcześniejszych cykli: *Ze wspomnień Ijona Tichego* i *Dzienników gwiazdowych*. W obu tych cyklach gwiazdokrańca i mitoman przeżywa najbardziej nieprawdopodobne przygody, które okazują się konfrontacją zdrowego rozsądku podróżnika z absurdami napotykanymi przezeń na odwiedzanych planetach.

Wizja lokalna (1982) i *Pokój na Ziemi* (1987) to ostateczne rozstanie Lema ze swoim bohaterem, któremu towarzyszył od 1954 r. W *Wizji lokalnej* już sama sytuacja fabularna niejako wymusza na czytelniku znajomość jednej z wcześniejszych przygód Tichego – *Podróży czternastej z Dzienników gwiazdowych*. W opowiadaniu tym Tichy, zaintrygowany pożyczoną od profesora Tarantogi książką *Dwa lata wśród kurdli i ośmiotków* Brizarda, postanawia spędzić wakacje na zamieszkałej przez Ardrytów Enteropii. Przybywszy tam, po krótkich formalnościach dostaje pozwolenie na pobyt. Pragnie wykorzystać go w celach rekreacyjnych, toteż wybiera się zapolować na kurdle. Towarzyszący

mu tubylec przekazuje podstawowe wiadomości dotyczące techniki łowieckiej. Wreszcie Tichy – zgodnie ze zwyczajem – zostaje połknięty przez zwierzynę. Napotyka we wnętrznościach złowionego zwierzęcia innego myśliwego i opuszcza w jego towarzystwie trofeum.

Analogiczną sytuację pobytu w kurdlu można odnaleźć w finale *Wizji lokalnej*. Enteropia, która – jak się okazało – była satelitarnym parkiem rozrywki, zaintrygowała Tichego do tego stopnia, że korzystając z propozycji Ministerstwa Spraw Zagranicznych, postanowił odwiedzić Encję, macierzystą planetę kurdli. Pragnął naocznie zobaczyć planetę, o której czytał w państwowych archiwach. Kiedy przybył na miejsce, okazało się, że zwierzęta, na które polował na Enteropii, wykorzystywane tu były jako siedziby mieszkańców.

W finale powieści Tichy, zdezorientowany i niezdolny ogarnąć zdarzeń, których był uczestnikiem, leży we wnętrzu kurdla, rozmyślając nad swoją sytuacją. Wspomina wówczas liczne „awantury w Kosmosie”, których był uczestnikiem, osobną uwagę poświęcając przygodzie znanej czytelnikom z *Kongresu futurologicznego*. Bohater *Wizji lokalnej*, poszukując analogii do sytuacji, w której się znalazł obecnie, usiłuje rozpatrywać ją w kategoriach snu:

Jak paciorki różańca przesuwalem w pamięci dawne podróże. [...] Niejedna okazała się zresztą snem. Wspomniałem przebudzenie po kongresie futurologów i przyszło mi do głowy, czy aby nie śnić i teraz. Nigdzie bezsenność nie może udęczyć tak dokumentnie jak we śnie, toż bardzo trudno zasnąć, gdy się już śpi. Łatwiej się wtedy przebudzić, to chyba zrozumiałe. Gdybym się teraz ocknął, iluż zaoszczędziłbym sobie zbędnych mozołów. [...] Zebrałem więc siły na duchowe mocowanie z więzadłami, którymi tak mocno trzyma sen, żeby go rozedrzeć, ale [...] nic z tego nie wyszło. Nie obudziłem się. Nie było innej jawy¹⁶.

Niemożność rozgraniczenia snu i jawy, która stała się udziałem Tichego, można odnaleźć również w *Obłoku Magellana*. Jego protagonista (a zarazem pierwszoosobowy narrator) osamotniony na stacji nasłuchowej po śmierci towarzysza, stwierdza:

Wszystko [...] robiłem jak w dziwnym śnie, nadmiernie rzeczywistym, przeraźliwie realnym, ale jak we śnie, bo u dna myśli tkwiło głębokie przeświadczenie, że jeśli bardzo, ale to bardzo zapagnę – obudzę się¹⁷.

Traktowanie w obu wypadkach rzeczywistości jako snu chroni bohaterów przed pełnym uświadomieniem sobie jej dramatyzmu. Obaj bohaterowie – tak bohater *Obłoku...*, jak i Tichy – postawieni są w sytuacji granicznej. Wypadki, w których biorą udział, przerastają ich możliwości ogarnięcia i poddania refleksji zdarzeń, przeto, aby zachować równowagę psychiczną, uciekają się do auto-sugestii, iż to, co widzą, jest snem. Zarazem (co jest istotne zwłaszcza w *Wizji lokalnej*) sugestia, że Tichy może śnić, ułatwia lekturę powieści. Sen bowiem

¹⁶ S. L em, *Fiasko*, Kraków 1982, s. 307–308.

¹⁷ S. L em, *Obłok Magellana*, Kraków 1970, s. 400.

rządzi się własnymi prawami i może być (z punktu widzenia obserwatora) alogiczny. Trudno wszak, odwołując się do reguł zdrowego rozsądku, zrozumieć absurdałne prawa rządzące światem *Wizji lokalnej*. Co znamienne, nie odnoszą się one jedynie do Encji, o czym świadczy epizod z łyżeczką w szwajcarskim hotelu. O ile więc w *Obłoku Magellana* ucieczkę protagonisty w sen spowodowała trauma po śmierci towarzysza, o tyle w *Wizji lokalnej* jej przyczyną była równie silna trauma poznawcza, wyrażająca się w niemożności ogarnięcia tego, czego Tichy doświadczył.

Ijon Tichy po raz ostatni pojawia się w powieści Lema, którą można traktować jako kontynuację przygód bohatera *Dzienników gwiazdowych* po powrocie z Encji. Powrót ten zostaje w *Pokoju na Ziemi* zasygnalizowany w sposób ogólnikowy, podobnie jak powody, dla których Tichy decyduje się na kolejną wyprawę. Tym razem powierzono mu misję, której celem ma być zbadanie ewolucji broni umieszczonej, na mocy układu międzynarodowego, na Księżycu. Żadne z państw sygnatariuszy porozumienia nie miało dostępu do swojego sektora z obawy przed groźbą aktów sabotażu lub szpiegostwa. Księżyc – uczyniony strefą zamkniętą – zaczął być więc postrzegany jako źródło zagrożenia stabilizacji na Ziemi. Zadanie wysłannika polegało na obserwacji satelity i wysunięciu propozycji rozwiązania ewentualnych dostrzeżonych problemów.

Misja Tichego zakończyła się fiaskiem. Pozostawiony na Księżycu arsenał (w drodze samodoskonalenia) zminiaturyzował się, w związku z czym utraciono nad nim całkowicie kontrolę. Analogicznie do owadów z *Niezwycięzonego* lunarne nanoroboty, aby przetrwać, zaczęły się coraz bardziej specjalizować, walcząc z różnymi typami pozostawionej na globie broni. Selenocyty, jako najlepiej przystosowane, zwyciężyły i to one stały się zaczątkiem inwazji na Ziemię.

Podobną drogę przebyła zarówno cywilizacja z Regis III, jak i bystry z *Wizji lokalnej*. Jednakże owady Y atakowały załogi „Kondora” i „Niezwycięzonego” tylko zagrożone. Brak bodźców zewnętrznych nie powodował reakcji „myślochmury”, która na drodze ewolucji wyspecjalizowała się w eliminacji naturalnych konkurentów.

Bystry z *Wizji lokalnej* nie ingerowały w zachowania społeczne Encjan, dopóki nie zaistniało niebezpieczeństwo aktu przemocy. Jako element etykosfery (określenie Lema) pierwotnie przejęły funkcję społecznych instytucji regulujących międzyosobnicze interakcje. Dopiero ewoluując, zaczęły ingerować w coraz szerszym zakresie w życie Encjan, doprowadzając do stanu, który Tichy zastał na planecie. Należy pamiętać jednak, że pierwotnie koncepcja bystrów była związana z gwarancją globalnego pokoju. Temu samemu celowi w *Pokoju na Ziemi* służyło przeniesienie arsenału na Księżyc. Jednakże również w tym przypadku, co wydaje się odnosić czytelnika *Pokoju na Ziemi* do *Wizji lokalnej*, selenocyty zaczęły się rozmnażać, podobnie jak bystry przejmując kontrolę nad ludzką cywilizacją. Jeden z bohaterów powieści w rozmowie z Tichym, oskarżając go o przyczynienie się do zagłady cywilizacji, stwierdza: „przywiozłeś

pewno larwalne formy, albo przetrwalniki. Zarodniki, które zaczęły się lawinowo rozmnażać, żeby uzyskać określony stan nasycenia [...] aż to osiągnięte stężenie spowodowało ich aktywizację”¹⁸. W efekcie „im kto wyżej załaził z komputerami, tym głębiej wpadł”¹⁹. Czyelnicy Lema mogą odnaleźć podobne stwierdzenie w jednym z wcześniejszych tekstów – *Profesorze A. Dońdzie*. W opowiadaniu brzmi ono w następujący sposób: „Im kto wyżej wlaź na drabinę postępu, tym gwałtowniej z niej rymnął”²⁰. Podobny w obu utworach jest również pomysł zniszczenia cywilizacji poprzez atak na centra komputerowe.

Pokój na Ziemi można jednak traktować nie tylko jako rozbudowaną fabularnie wersję wcześniejszego opowiadania, lecz także zbeletryzowany odpowiednik rozważań snutych w *Summie technologiae*. W obu utworach – *Profesorze A. Dońdzie* i *Pokoju na Ziemi* – koncepcja ewolucji technologicznej wyprowadzona została z przemysłów zawartych w *Summie...* Nie można ich jednak raczej traktować jako swoistego literackiego manifestu cywilizacyjnego sceptycyzmu Lema. Wydaje się, że autor *Pokoju na Ziemi* chciał w zbeletryzowanej formie uświadomić czytelnikom to, czego podstawy teoretyczne zawarł w *Summie...* W rozdziale *Dwie ewolucje*, wychodząc z założenia, że ewolucyjny postęp nie jest sumą kolejnych etapów, próbuje odnaleźć jego naczelne prawa, uwzględniające rozwój zarówno ożywionych form materii, jak i wytworów ludzkiej techniki.

* * *

Jako podsumowanie uwag na temat autoodwołań w końcowej fazie beletrystycznej twórczości Lema, spróbujemy nakreślić odpowiedzi na dwa pytania: jaką tematykę one ewokują oraz jaka jest ich funkcja.

Odpowiedź na pierwsze z postawionych tu pytań umożliwi nam dostrzeżenie ciągłości tematyczno-problemowej Lemowskiej fantastyki. Oto bowiem lektura ostatnich powieści przekonuje, iż znajdują w nich rozwinięcie kwestie obecne już w *Człowieku z Marsa*, tj.:

- zagadnienie kontaktu człowieka z przedstawicielami pozaziemskich cywilizacji;
- rozważania nad konsekwencjami rozwoju cywilizacyjnego;
- refleksja nad stosunkiem człowieka do odkrytych pozaziemskich cywilizacji.

Jakie jednakże byłyby funkcje owych autoprzywołań? Najbardziej oczywiste zdaje się uprzytomnienie miłośnikom *science fiction* konwencjonalności obieranych przez twórców fantastyki rozwiązań fabularnych. Jednakże owe autocytaty, rozpatrywane w ten sposób, stają się sygnałem swoistej refleksji metaliterackiej.

¹⁸ S. Lem, *Pokój na Ziemi*, Kraków 1982, s. 266.

¹⁹ *Ibidem*, s. 266.

²⁰ S. Lem, *Profesor A. Dońda*, [w:] *idem, Maska*, Kraków 1976, s. 75.

Należy wszak pamiętać, że literatura często prezentuje autoreferencyjność już nie w sferze obieranej tematyki, lecz powieściowego kodu, poprzez krytyczny stosunek do dotychczasowych literackich i językowych konwencji²¹. W takim ujęciu autoprzywoływanie wcześniejszych utworów służyć może ich redefinicji. Czy (i w jakim stopniu) jest to zarazem swoisty „ukłon” w stronę własnych czytelników, literacka gra z nimi na odczytanie, polegająca na umieszczaniu wtretów, by sprawdzić, czy zdołają je rozpoznać – to kwestia osobna.

Ewokowana przez kategorię intertekstualności idea „Wielkiej Biblioteki”, w której dzieła korespondują ze sobą, uświadamia, że – jak zauważa Jonathan Culler – pojęcie intertekstualności należy traktować nie tylko jako nazwę dla zjawiska obejmującego refleksję nad wpływami w literaturze. Akcentuje ono zanurzenie dzieła w przestrzeni dialogu z tradycją i odniesienie go do kodów, które może ono przywoływać²².

Jednakże owo zanurzenie w kulturze ewokuje nie tylko wybór form, konwencji, stylów. To również wybór wartości, zaś gest cytowania (nawet jeśli miałoby to być autocytowanie) jest – jak zauważa Zofia Mitosek – gestem poznawczym i jednocześnie etycznym²³.

Słowa te można odnieść również do twórczości Lema, powracającego wielokrotnie do nurtujących go problemów, by tym wyraźniej i pełniej móc wypowiedzieć prawdę o bohaterze swych opowieści – człowieku.

Adam Mazurkiewicz

Repeatedly originality. Auto-quotations in selected Stanisław Lems' novels (Summary)

The article shows the description of intertextual present in late S. Lems' novels. It might be called 'auto-inter-textualitation'.

Three modern novels of Lem ("Local vision", "Fiasco" and "Peace on the Earth") contains the references to his previous pieces of work.

The heroes from the previous novels and their sentences or even fragments, which had been selected from the previous stories, are now beeing appeared in the other context with new meanings (sometimes totally different than before).

²¹ B. Chrzastowska, S. Wyśłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 438.

²² J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 299.

²³ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, s. 336.

Izabela Pogracka-Michalak

**Pamięci, przemów Vladimira Nabokova
na tle pisarstwa autobiograficznego**

W autobiografii nie sposób uniknąć tego, że bardzo często w miejscu, gdzie zgodnie z prawdą należałoby napisać „raz”, pisze się „wiele razy”. Zawsze bowiem zachowuje się świadomość faktu, że wspomnienie wydobywa z ciemności coś, co słowo „raz” rozbija na części; zaś słowa „wiele razy” nie całkiem wprowadzie przed tym chronią, lecz utrzymują przynajmniej w zgodzie z przekonaniem autora, wynosząc go ponad takie rodzaje przeżyć, których może w jego życiu brakowało zupełnie, lecz które rekompensują mu inne przejścia, jakie nie nasunęły mu się nawet we wspomnieniu.

Franz Kafka¹

Pojęciem autobiografii literaturoznawcy i badacze zajmują się od wielu lat, tworząc coraz to nowe ustalenia terminologiczne i rozróżniając kolejne jej wcielenia i rodzaje. *Słownik terminów literackich* zawiera określenie, że autobiografia to „utwór piśmienniczy, którego tematem jest własne życie autora, jego koleje losów i czyny, zdarzenia, których był świadkiem, doświadczenia, które nabywał, ewolucja zapatrywań i postawy wobec świata. [...] Autobiografia występować może w bardzo różnych kształtach literacko-gatunkowych: w formie ciągłej narracji pamiętnikarskiej (porównywalnej z powieściową), dziennika (zwłaszcza dziennika intymnego) lub diariusza, w formie cyklu listów, eseju, gawędy wspomnieniowej”². Swoje autobiografie napisały m.in. tak znane postaci, jak: Dante, J. J. Rousseau, J. W. Goethe, G. Sand, B. Franklin, M. Twain, F. Nietzsche, J. P. Sartre czy św. Augustyn. Część z tych autobiografii obrazuje bieg życia autora, często od jego urodzenia do późnej starości, przybierając formę dziennika, w którym z dużą skrupulatnością odnotowywane są wydarzenia ułożone w porządku chronologicznym, inne próbują przekazać określony, spójny wizerunek autora kreowany przez niego samego, a jeszcze inne skupiają się na analizie przeżyć wewnętrznych, duchowych, religijnych i metafizycznych

¹ L. A. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, przeł. M. Orkan-Lęcki, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 279.

² M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 50.

autora, służąc przekazaniu własnej filozofii życiowej, postawy, wyznawanych wartości. Jedne z maksymalną drobiazgowością skupiają się na kolejnych szczegółach życia, z dużym naciskiem na próbę ich obiektywnego przedstawienia, inne są wysublimowaną kreacją autora, często niemającą wiele wspólnego z rzeczywistością bądź celowo wprowadzającą fałszywe tropy.

Autorzy *Słownika...* wprowadzają podział autobiografii na „dwa zasadnicze typy (a zarazem nurty ewolucyjne) 1. zapisy odpowiadające postawie ekstrawertywnej, w których poprzez pryzmat «ja» oglądany jest świat zewnętrzny w jego bogactwie i złożoności – inni ludzie, wypadki historyczne, realia, itp.; 2. zapisy, w których dominuje postawa introwertyczna – świat jest w nich traktowany głównie jako sceneria przeżyć wewnętrznych «ja». Pierwszy typ autobiografii należy do szeroko rozumianej literatury faktu; przeważająca część piśmiennictwa pamiętnikarskiego ma taki właśnie charakter. Drugi typ autobiografii (jego arcydzieła to *Wyznania św. Augustyna* i *Wyznania J. J. Rousseau*) należy do tzw. intymistyki – pism będących swego rodzaju «pamiętnikami duszy», zorientowanymi nieraz skrajnie egotycznie, utrwalającymi treści najbardziej osobiste dla piszącego: doznania, autorefleksje, skryte myśli, marzenia”³.

Zagadnieniami autobiografii, próbami usystematyzowania metod badania autobiografizmu i ustaleniami terminologicznymi zajmowało się wielu wybitnych historyków i badaczy literatury. Philippe Lejeune, międzynarodowy autorytet w dziedzinie autobiografizmu, w rezultacie swoich wieloletnich badań dokonał uściślenia słownikowego terminu autobiografii, dodając, że poza tym, iż autobiografia jest opowiadaniem, w którym rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, osoba ta kładzie nacisk na dzieje swojej osobowości, wyłączając tym samym z obszaru swoich badań literaturę wspomnieniową oraz „teksty-świadcstwa”⁴. W początkowej fazie swoich badań, w latach siedemdziesiątych XX w., wygłosił nawet opinię, że ktoś, kto nie jest pisarzem, nie jest w stanie napisać „prawdziwej autobiografii”, odrzucając tym samym autobiografie pisane przez innych autorów jako mniej wartościowe, niewypełniające podstawowych założeń autobiografizmu⁵.

Z kolei Michael Beaujour twierdzi, że struktura autobiografii zakłada istnienie memoriałowego biegu losów jej bohatera, natomiast podporządkowanie tematyczne czy też logiczne są cechami charakterystycznymi autoportretu, który z autobiografią nie jest tożsamy⁶.

³ *Ibidem*, s. 50.

⁴ Więcej na ten temat można znaleźć w antologii tekstów Ph. Lejeune (pod redakcją prof. Reginy Lubas-Bartoszyńskiej) *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001.

⁵ Teorię taką przedstawił Lejeune w swoim *L'Autobiographie en France*, 1971. W późniejszych etapach swoich badań Lejeune złagodził swoje stanowisko w tej sprawie. Zajął się nawet na początku XX w. autobiografiami pisanymi przez twórców, którzy często pozostawali anonimowi i umieszczali swoje utwory w Internecie, tzw. blogami.

⁶ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

Wielu badaczy autobiografizmu uznaje z kolei, że zdecydowanie ważniejszą od kwestii przywoływania miejsc i zdarzeń rzeczywiście występujących w przeszłości autora jest kwestia literacka, artystyczna, estetyczna. Georges Gusdorf pisze np., że „znaczenia autobiografii należy więc szukać poza prawdą i fałszem, tak jak je pojmuje naiwny zdrowy rozsądek. Jest ona niewątpliwie dokumentem pewnego życia, a historyk ma pełne prawo zbadać jego wiarygodność i dokładność. Ale chodzi także o dzieło sztuki, a czytelnik ze swej strony jest wrażliwy na harmonię stylu czy piękno obrazów. Cóż wtedy znaczy, że *Pamiętniki z za grobu* są pełne błędów, przeoczeń i zmyśleń, coż znaczy, że Chateaubriand zmyślił większą część *Voyage en Amérique*; ewokacja krajobrazów, których nie widział, opis nastrojów podróżnika są mimo to godne podziwu. Czy to fikcja, czy oszustwo, wartość artystyczna pozostaje rzeczywista; niezależnie od zafałszowania trasy i chronologii potwierdza się pewna prawda, prawda człowieka, obraz siebie i świata, marzenia człowieka genialnego, który realizuje się w nierealnym, aby oczarować siebie i swoich czytelników”⁷.

Na gruncie polskim usystematyzowaniem terminologii dotyczącej powieści autobiograficznej zajęła się m.in. Irena Skwarek⁸, która zaproponowała rejestr sygnałów decydujących o tym, że czytelnik odbiera dany utwór jako autobiograficzny, określając tym samym następujące wyznaczniki gatunkowe autobiografii, uzupełnione przez Jerzego Smulskiego o dwie ostatnie pozycje:

1. Poetyka narracji (narracja pierwszoosobowa, narrator jako pisarz, „format duchowy” narratora).
2. Sposób sformułowania tytułu, motto, dedykacja.
3. Wzmianki autotematyczne.
4. Stylizacja na dziennik lub pamiętnik.
5. Temat sztuki i artysty.
6. Konstrukcja biograficzna obejmująca okres dzieciństwa i młodości.
7. Wprowadzenie współczesnych realiów i autentycznych postaci (elementy tzw. klucza personalnego).
8. Aluzje do własnej twórczości, posłużenie się autocytatami i kryptoautocytatami.
9. Perseweracyjny charakter pewnych wątków i motywów w całej twórczości danego pisarza⁹. Warto zobaczyć, w jakim stopniu książka Nabokova realizuje wyznaczniki autobiografii, a w jakim odbiega od przyjętych ramowych cech gatunku.

⁷ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 263.

⁸ I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Katowice 1985.

⁹ J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

Pamięci, przemów Vladimira Nabokova to ostateczna, najpóźniejsza autobiografia autora, która została zapoczątkowana na bazie napisanego wcześniej opowiadania *Mademoiselle O.*¹⁰ traktującego o jego szwajcarskiej guwernantce, której poświęcony jest zresztą rozdział piąty utworu. Następnie kolejne opowiadania, które w późniejszym czasie stały się częścią *Pamięci, przemów*, były publikowane m.in. w tygodniku „New Yorker”, a także „Partisan Review” i „Harper’s Magazine”¹¹. Rozdziały pisane były w przypadkowej kolejności, która ostatecznie została uporządkowana i uzupełniona w roku 1951; ukazały się w Nowym Jorku pod tytułem *Conclusive Evidence (Niezbite świadectwo)* – jak mawiał sam autor „niezbite świadectwo mojego istnienia”. Wydanie brytyjskie autor miał zamiar wydać pt. *Speak, Mnemosyne (Mów, Mnemosyne)*¹², jednak tytuł ten wydał się autorom mało chwytliwy oraz trudny do zapamiętania i w rezultacie ukazało się jako *Speak, Memory (Pamięci, przemów)* w 1951 r. oraz jako finalna wersja, powstała pod wpływem prac nad rosyjską wersją autobiografii (*Drugije bieriega [Tamte brzegi]* wyd. w 1954 r. – przetłumaczona przez samego Nabokova), uzupełniona o nowe wspomnienia, w roku 1967 pt. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited (Pamięci, przemów. Autobiografia zrewidowana)*¹³. W przedmowie do wydania rosyjskiego Nabokov pisze:

Książkę *Conclusive Evidence* pisałem długo (1946–1950), ze szczególnie dręczącym wysiłkiem, pamięć bowiem nastrojona była wedle jednego kamertonu – muzycznie niedopowiedzianego – rosyjskiego, narzucałem zaś jej inny – angielski i rzeczowy. W powstałej książce wytrzymałość pewnych drobnych części mechanizmu budziła wątpliwości, wydawało mi się jednak, że całość działa dość sprawnie; wydawało się dopóty, dopóki nie podjąłem się szaleńczego zadania przełożenia *Conclusive Evidence* na poprzedni, podstawowy swój język. Wyszły wtedy na jaw takie wady, tak ohydnie wysterczało to czy inne zdanie, tak wiele było luk i zbędnych wyjaśnień, że dokładny przekład na język rosyjski byłby karykaturą Mnemosyne. Zachowując wspólny kontur, wiele zmieniłem i uzupełniłem. Ta książka ma się do angielskiego tekstu tak jak majuskuła do kursywy albo jak do stylizowanego profilu ma się na wprost spoglądająca twarz¹⁴.

¹⁰ Napisana po francusku i wydana po raz pierwszy w paryskim piśmie „Mesures”. 1936, vol. 2, nr 2. Angielska wersja *Mademoiselle O.* ukazała się następnie w *Nine Stories*, New Directions 1947 oraz *Nabokov’s Dozen*, Doubleday 1958, Hinemann 1959, Popular Library 1959 i Penguin Books 1960.

¹¹ Chodzi m.in. o rozdz. IV: *Moja angielska edukacja* (27 marca 1948 r.), rozdz. VI: *Motyle* (12 czerwca 1948 r.), rozdz. VII: *Colette* (31 lipca 1948 r.), rozdz. IX: *Moja rosyjska edukacja* (18 września 1948 r.), rozdz. X: *Uchylenie zastony* (1 stycznia 1949 r.), rozdz. II: *Portret matki* (9 kwietnia 1949 r.), rozdz. XII: *Tamara* (10 grudnia 1949 r.), rozdz. VIII: *Przeźrocza* (11 lutego 1950 r.), rozdz. I: *Czas przeszły doskonały* (15 kwietnia 1950 r.), rozdz. XV: *Ogrody i parki* (17 czerwca 1950 r.).

¹² Mnemosyne – w mitologii greckiej tytanka, matka dziewięciu muz, także bogini pamięci.

¹³ Porównania różnych wersji autobiografii Nabokova podjęła się J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov’s Russian and English Prose*, Oxford 1977.

¹⁴ V. Nabokov, *Przedmowa do wydania rosyjskiego*, [w:] idem, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 6.

Wypowiedź ta świadczy o niezwyklej dbałości Nabokova o drobiazgowość, formę, treść, prawdziwość i przekaz pisanych wspomnień. Autor zwraca szczególną uwagę na literackość, kompozycję, stylistykę i formę wyrazu, co czyni książkę bardzo wyjątkową, niepowtarzalną. Wielość niezwykle poetyckich opisów osób, miejsc, pejzaży, wnętrz, czy też atmosfery zdarzeń sprawia, że autobiografia Nabokova nie odbiega stylem od pisanych przez niego powieści i opowiadań. Opisy te są niezwykle dokładne, wysublimowane, szczegółowe, czasem aż trudno uwierzyć, aby autor mógł pamiętać tak nieprawdopodobne detale, co pozwala wysnuć teorię, że kreuje na nowo świat, w którym znajdował się w przeszłości, odbywa swoistą podróż w głąb własnej wyobraźni¹⁵.

[...] Widziałem nawet lekkie sanie ciągnięte przez kasztanowego kłusaka. Słyszałem jego parskanie, rytmiczne klaskanie moszny oraz dudnienie grud zamarzniętej ziemi i śniegu o przód sań. Przed oczami moimi i matki, piętrzył się tył woźnicy, w grubej, watowanej granatowej katanie, i widniał oprawny w skórę zegarek (dwadzieścia po drugiej) z tyłu pasa, spod którego wypuczały się łukiem dyniowate fałdy wielgachnego, wypchanego zadu. Widziałem matczyne futro z fok, a kiedy lodowata prędkość wzrosła, również mufkę uniesioną do twarzy – wdzięcznym gestem petersburskiej damy na zimowej przejażdżce. Dwa rogi obszernej skóry niedźwiedziej okrywającej ją do pasa były przyczepione pętelkami do gałek po obu stronach w dolnej tylnej części jej ławki. Za nią, trzymając się tych gałek, jechał lokaj w kapeluszu z kokardą, stojąc na wąskim schodku nad tylnymi końcami płóz¹⁶.

Sam Nabokov pisze o swoich zdolnościach do odtwarzania minionych zdarzeń:

Przez całe życie z największym zapalem pograżam się w wyrazistych wspomnieniach skrawka przeszłości, a mam też powody sądzić, że ten chorobliwie niemal przenikliwy dar retrospekcji jest u mnie cechą dziedziczną¹⁷.

Zadaniem poety jest ogarnięcie wszystkiego, co go otacza, powoduje, że dana chwila staje się wyjątkowa, niepowtarzalna, ulotna. Musi umieć z urywków wspomnień, momentów często banalnych i niespójnych stworzyć strukturę, której sam jest fundamentem i powoli, niespiesznie konstruować siatkę migawek

¹⁵ Zauważa to także m.in. J. Jarniewicz w artykule *Głos Mnemozyne*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 38. Dodaje także: „Przeszłość zostaje przez świadomość przejęta i kształtowana w obrazy pozaczasowe, fałdy czasu nakładają się na siebie, a to, co było splata się z chwilą obecną. We wspomnieniu sanny sprzed lat dźwięk dzwonków przechodzi w tętno krwi narratora. W autobiografii Nabokova, która jest jednocześnie sondowaniem możliwości jego wyobraźni, współistnieją różne chwile czasowe: obrazy z Rosji znajdują dopełnienie w obrazach amerykańskich, a na obrazy dzieciństwa nakłada się pamięć lat późniejszych. Nabokov wędruje w czasie jak w przestrzeni, woli zresztą mówić o przestrzeni niż o czasie; od przywołania geografii zaczyna też wstęp do swoich wspomnień”.

¹⁶ V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, Warszawa 2004, s. 33.

¹⁷ *Ibidem*, s. 66.

w homogeniczny obraz uwydatniający najdrobniejsze nitki układające się w całość, gdzie każde pojedyncze pasmo jest elementem większej całości, a jego nagły brak mógłby zaburzyć kompozycję obrazu. Nabokov jest mistrzem obrazowania chwili i tworzenia drobiazgowego tła dla prezentowanych wydarzeń. Jego opisy stanowią fundamentalne spoiwo całości stylistycznej książki, są elementem, który najbardziej chyba urzeka czytelnika. Jego guwernantka nie może po prostu pisać piórem, musi „mrucząc pod nosem, zwilżać ustami błyszczącą stalówkę, nim zanurzyła ją w chrzcielnicy kałamarza”, „rozkoszować się każdą nóżką każdej klarownej litery”, pora roku nie może się zwyczajnie zmieniać – „Tymczasem zmieniły się dekoracje. Milczący rekwizytor usunął oszronione drzewo i wysoką zaspę śnieżną z żółtawą dziurą. Letnie popołudnie ożywa urwistymi chmurami mierzącymi się z błękitem. Po ogrodowych ścieżkach suną cętkowane cienie”.

Nabokov prowadzi narrację pierwszoosobową. Jednak duże części tekstu występują w formie monologu skierowanego do żony autora – Very, której dedykowana jest autobiografia. Co ciekawe, poza dedykacją ani razu pisarz nie wymienia imienia żony. Często zwraca się do niej bezpośrednio, a jego słowa przepełnione są miłością, poczuciem bliskości i ogromnego zrozumienia. Widać, że Vera była jego bratnią duszą, jego przyjacielem, któremu był w stanie wyjawić wszystko, najbliższym powiernikiem. Mówi do niej:

Nie ma na to rady; muszę wiedzieć, na czym stoję, gdzie stoisz Ty i mój syn. Kiedy ogarnia mnie ten spowolniony, niemy wybuch miłości, odsłaniając swe topniejące obrzeża i przepełniając mnie poczuciem czegoś znacznie ogromniejszego, znacznie bardziej trwałego i potężnego niż nagromadzenie materii i energii w jakimkolwiek wyobraźnym kosmosie, wówczas mój umysł musi się uszczypnąć, żeby się przekonać, czy naprawdę jest na jawie. Muszę sporządzić prędko inwentarz wszechświata, tak jak człowiek we śnie usiłuje znazać absurdalność swojego położenia, upewniając się, że śni. Muszę włączyć cały czas i całą przestrzeń w swoje uczucie, w doczesną miłość, żeby stępić jej śmiertelność, co pomaga mi zwalczyć niewymowne poniżenie, śmieszność i trwogę z powodu rozwinięcia nieskończoności myśli i uczucia w obrębie skończonego istnienia¹⁸.

Choć opisuje w autobiografii swe miłości do innych kobiet, którym poświęca w utworze sporo miejsca, to jednak uczucie, jakim darzył żonę, przyćmiewa wszelkie relacje tak przyjacielskie, jak i miłosne, które opisuje. Jeden z fragmentów utworu nie ma sobie równych pod względem piękna, estetyki uczuciowej i ładunku emocjonalnego, który ze sobą niesie:

Gdy tylko zaczynam myśleć o swojej miłości do bliskiej osoby, od razu mam zwyczaj wysyłać promienie płynące z mojej miłości – z serca, z czułego jądra intymności – do potwornie odległych punktów wszechświata. Coś każe mi mierzyć świadomość własnej miłości miarą tak niewyobrażalnych i nieobliczalnych rzeczy jak zachowanie mgławic [...] ¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*, s. 266–267.

¹⁹ *Ibidem*, s. 266.

Vera Nabokov była pierwszym czytelnikiem utworów męża, często pomagała mu w pracy, systematyzowała materiał, tłumaczyła, poprawiała, redagowała. Część *Pamięci, przemów*, poświęcona synowi autora, Dmitrijowi, powstała na podstawie jej notatek i wspomnień. Także po śmierci autora zajęła się jego dorobkiem literackim, współpracowała z biografami, wydawcami.

Vera nie jest jednak jedyną osobą, do której zwraca się Nabokov. Niejednokrotnie rozmawia z samym czytelnikiem, prowadząc często swoistą grę słowną, zaczepia, dopowiada kwestie, które jego zdaniem nieuważni czytelnicy mogą pominąć lub źle zrozumieć²⁰. Pisze np.: „Poniższy fragment nie jest przeznaczony dla przeciętnego czytelnika, lecz dla tych wyjątkowych idiotów, którzy z powodu utraty fortuny w jakiejś katastrofie uważają, że mnie rozumieją. [...] Teraz przeciętny czytelnik może wrócić do lektury”²¹, czy też: „Spieszę dokończyć ten wykaz, zanim ktoś mi przerwie”²². „Możemy teraz przystąpić do głównego wątku niniejszego rozdziału”²³. Udziela czytelnikowi wskazówek, odnosi się do innych swoich utworów, np.: „Przyszły specjalista w tak nudnej dziedzinie literackiej, jaką jest autoplagiat, skonfrontuje zapewne przeżycie głównego bohatera w mojej powieści *Dar* z pierwowzorem tego doświadczenia”²⁴. Szukającym cech autora w postaciach przez niego stworzonych Nabokov mówi:

Często spostrzegam, że kiedy obdarzam bohaterów swoich powieści drogocennym szczegółem z mojej przeszłości, ten marnieje w sztucznym świetle, w którym go nazbyt pochopnie umieściłem. Chociaż pozostaje w moich myślach, traci własne ciepło, retrospektywny urok, gdyż zaczyna mi się bardziej kojarzyć z powieścią niż z moim niegdysiejszym wcieleniem, w którym chronił się tak bezpiecznie przed natręctwem twórcy²⁵.

Nabokov, tworząc *Pamięci, przemów*, był już uznanym pisarzem. Zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że jego czytelnicy będą szukać pierwowzorów jego postaci, nawiązań do utworów, tropów i kluczy ukrytych na kartach autobiografii, która pisana jest w sposób podobny do jego opowiadań i powieści. W liście do wydawcy, Kennetha D. McCormica, pisał, że jego utwór to „nowy rodzaj autobiografii czy raczej nowa hybryda, rzecz pośrednia między autobiografią a powieścią. Z tą ostatnią będzie powiązana dzięki wyraźnej fabule. Różne warstwy osobistej przeszłości zbudują jak gdyby brzegi, między

²⁰ To przypomina formy stosowane w innych książkach Nabokova, w szczególności w *Wykładach o literaturze*, także tu traktuje czasem czytelników jak swoich studentów.

²¹ V. Nabokov, *Pamięci, przemów*, s. 64.

²² *Ibidem*, s. 31.

²³ *Ibidem*, s. 148.

²⁴ *Ibidem*, s. 33.

²⁵ *Ibidem*, s. 83.

którymi popłynię strumień przygody materialnej i umysłowej”²⁶. Nie był więc to przykład autobiografii pamiętnikarskiej, pisanej często „do szuflady”, na użytek własny bądź najbliższych, ale doskonale przemyślana kreacja siebie samego, swojej twórczości. Jak trafnie zauważa Leszek Engelking, „Autobiografia Vladimira Nabokova stanowi klucz do całej jego twórczości. Jedyne dzięki niej czytelnik ma szansę dostrzec w doświadczeniach bohaterów powieści i opowiadań echa wydarzeń z życia pisarza. Ma też szansę zetknąć się z jego refleksjami wyrażanymi już nie w imieniu fikcyjnych postaci, tylko we własnym, a więc mogącymi pomóc w interpretacji dzieł literackiej fikcji”²⁷ choć, jak pisze dalej, zawiera także fałszywe tropy i ukryte klucze²⁸. Nabokov jawi się zatem po raz kolejny także jako mistrz mistyfikacji i zawoalowanych rozwiązań.

Pamięci, przemów Vladimira Nabokova to autobiografia zwyczajna-niezwykła. Zwyczajna, ponieważ realizuje właściwie wszystkie wyznaczniki gatunkowe autobiografii (zebrane przez Irenę Skrawek i Jerzego Smulskiego) i można próbować ją zaklasyfikować do drugiego typu autobiografii introwertycznej. Książka została jednak zestawiona nie według zasad chronologicznych, ale przede wszystkim tematycznie, a jej kolejne części dotyczą np. matki, ojca, nauczycieli, guwernantek, miłości, motyli czy ogrodów. Autor w ten sposób odchodzi od czasu jako wyznacznika opisywanych wydarzeń, choć oczywiście można czytać książkę Nabokova jak historię jego życia w latach 1899–1940, skupić się jedynie na jej aspekcie biograficznym, analizować życie rosyjskiej inteligencji i emigracji, czy też jako powieść o utraconym bezpowrotnie dzieciństwie i chłopięctwie, wychowaniu przez guwernantki, pierwszych miłościach, poszukiwaniu własnej tożsamości i drogi życiowej. Jednakże *Pamięci, przemów* jest czymś więcej – wyróżniającą się na tle memuarystyki wykwintną literacko i poetycko opowieścią o istocie sztuki, tworzenia i istnienia.

Jak pisze Georges Gusdorf, „Człowiek podejmujący wysiłek opowiadania o sobie wie, że teraźniejszość różni się od przeszłości, i że nie powtórzy się w przyszłości; staje się wrażliwy raczej na różnice niż na podobieństwa. [...] biografia – obok pomników, inskrypcji czy posągów – staje się jednym z objawów pragnienia człowieka, by przetrwać w pamięci ludzkiej”²⁹. Nabokowowi z pewnością się to udało – stał się elementem pamięci czytelników.

²⁶ V. Nabokov, *Selected Letters 1940–1977*, ed. D. Nabokov, M. J. Bruccoli, San Diego 1989, s. 69.

²⁷ L. Engelking, *Postowie do: V. Nabokov, Pamięci, przemów*, Warszawa 2004.

²⁸ Leszek Engelking jako uznany znawca twórczości Nabokova zajmuje się także szerzej motywami tematycznymi, tropami i wzorami w *Pamięci, przemów*, zob. *Postowie*.

²⁹ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

Izabela Pogracka-Michalak

***Speak, Memory* of Vladimir Nabokov against
a background of autobiographical writing
(Summary)**

The article treats of position of Vladimir Nabokov's autobiography *Pamięci, przemów* against a background of autobiographical writing. The author recapitulates studies of autobiography researchers and analyses the chosen work from the point of view of classification to various type of autobiography.

DZIENNIKARSTWO, MEDIA

Joanna Mikosz

Wywiad, reportaż i korespondencja na łamach wybranych dodatków kulturalnych do prasy codziennej dwudziestolecia międzywojennego

W dodatkach kulturalnych dwudziestolecia międzywojennego obecne były jedynie niektóre gatunki dziennikarskie, pozostałe funkcjonowały w głównym wydaniu gazety. Badaniu poddano suplementy (termin ten używany jest wymiennie z określeniem dodatek¹) do następujących pism codziennych: „ABC”, „Gazeta Warszawska Poranna”, „Kurier Warszawski”, „Naród”, „Kurier Łódzki”, „Republika”, „Rozwój”, „Dziennik Wileński”, „Kurier Wileński”, „Słowo”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, „Głos Narodu”, „Kurier Lwowski” oraz „Kurier Poznański”.

Gatunkami reprezentowanymi na łamach suplementów kulturalnych międzywojnia były: informacja, artykuł, sylwetka, felieton, wywiad, reportaż, recenzja, korespondencja i kronika. Wśród tekstów użytkowych pojawiały się natomiast: listy, reklamy, szyldy, ogłoszenia i nekrologi, które ukazywały się niemal w każdym numerze dodatku.

Wśród suplementów można wskazać takie, w których dominowały określone gatunki dziennikarskie, w pozostałych zaś mamy do czynienia z gatunkowym *silva rerum*. Do pierwszej grupy zaliczamy niewątpliwie „Głos Literacko-Naukowy” i „Tygodnik Literacko-Kulturalny” („Głos Narodu”), w których ukazywały się głównie artykuły o charakterze popularnonaukowym. W „Kurierze Literacko-Naukowym” („Kurier Łódzki”) był to wywiad, natomiast na łamach „Dodatku Literacko-Naukowego” „Republiki” często gościły reportaż, korespondencja i wywiad. W „Kurierze Literacko-Naukowym” („Kurier Lwowski”) przeważały za to artykuły popularnonaukowe i informacje naukowe, a w „Kurierze Radiowym” („Ilustrowany Kurier Codzienny”) – artykuły o charakterze poradnikowym i rubryki informacyjne. W „Kurierze Filmowym” („Ilustrowany Kurier Codzienny”) i w „ABC Filmowym” („ABC”) dominowały wywiady, korespondencje oraz informacje.

¹ W. Pisarek, *Słownik terminologii medialnej*, Kraków 2006, s. 240.

W suplementach: „Dodatek ABC Niedzielnym” („ABC”), w „Nauce i Kulturze” („Naród”), a także w „Dodatku Naukowo-Popularnym” („Gazeta Warszawska”) najczęściej spotykamy artykuły popularnonaukowe. W „Niedzielnym Dodatku Bezpłatnym” do „Słowa. Przeglądu tygodniowego życia kulturalnego i obyczajowego” naczelne miejsce zajmowała sylwetka i rubryki informacyjne.

Do grupy *silva rerum* zaliczamy zaś następujące suplementy: „Dodatek Literacki” do „Dziennika Wileńskiego”, „Kurier Literacko-Naukowy” („Ilustrowany Kurier Codzienny”), „ABC Radiowe” („ABC”), „Panorama Tydzień Radiowy” („Republika”), „Słowo Akademickie. Tygodnik poświęcony życiu akademickiemu”.

Odrębną kategorię stanowią dodatki ilustrowane. Wśród nich wyróżniamy suplementy *stricto* ilustrowane, wzbogacone jedynie o krótką adnotację informacyjną: „Hasło Narodowe. Dodatek Ilustrowany” („Rozwój”), „Niedzielnym Dodatku Ilustrowany” do „Gazety Warszawskiej Porannej” oraz „Tydzień w ilustracjach. Niedzielnym Dodatku Ilustrowany”. Natomiast w suplemencie „Życie. Bezpłatny Naukowo-Popularny Dodatek Niedzielnym” („Głos Narodu”) obok zdjęć zamieszczano też artykuły popularnonaukowe i rubryki informacyjne. W „Łodzi w ilustracji. Dodatku Niedzielnym” do „Kuriera Łódzkiego” występowały recenzje, rubryki informacyjne oraz korespondencja. W „Widnokregu. Ilustrowanym Kurierze Tygodniowym” („Kurier Poznański”) redakcja (oprócz zdjęć) drukowała także rubryki informacyjne.

W artykule scharakteryzowano wywiad, reportaż i korespondencję. Były one najczęściej uprawianymi gatunkami dziennikarskimi na łamach dodatków międzywojnia obok informacji oraz artykułów. Omawiane suplementy podzielono na następujące grupy: dodatki literacko-naukowe, radiowe, filmowe, *varia* (suplementy ogólnokulturalne) oraz dodatki ilustrowane.

Wywiad

Należy do dziennikarskich gatunków informacyjnych:

Metoda wywiadu, szeroko rozwinięta przez różne nauki społeczne, ma swoje zalety i wady. Zaletą jest bezpośredni kontakt z rozmówcą, umożliwiający lepsze poznanie go i dostosowanie poziomu rozmowy do jego zdolności percepcyjnych oraz możliwość kontrolowania jego reakcji i dostosowania ich do własnych zachowań. Jednym słowem – metoda wywiadu zapewnia elastyczność postępowania, której nie ma wówczas, gdy dziennikarz jest tylko biernym obserwatorem wypadków lub gdy korzysta z dokumentów z góry narzucających pewną wersję wydarzeń, którą można tylko przyjąć lub odrzucić².

Wywiady często pojawiały się na łamach dodatków tematycznych. Opierały się one głównie na module konwersacyjnym, czyli obejmowały pytania i od-

² B. Garlicki, *Metodyka dziennikarska*, Kraków 1974, s. 45.

powiedzi. W zależności od problematyki danego suplementu pełniły różne funkcje. Z jednej strony – choć nie była to reguła zbyt częsta – prezentowały poglądy społeczne lub polityczne konkretnej osoby. Z drugiej, publikowanie tej formy dziennikarskiej miało cel edukacyjny oraz poznawczy. Dotyczyło to wywiadów o charakterze poradnikowym, gdzie współrozmówcą był specjalista reprezentujący daną dziedzinę wiedzy. Dodatkowo zamieszczanie tego gatunku, zwłaszcza w przypadku pism koncernów prasowych, miało na względzie przede wszystkim promocję określonej gazety.

Dodatki literacko-naukowe

Nie wszystkie zachowane suplementy tej grupy zamieszczały na swoich łamach wywiady. Wśród nich można wyróżnić: „Dodatek Literacki” do „Dziennika Wileńskiego”, „Tydzień Literacko-Kulturalny” i „Głos Literacko-Naukowy” – dodatki „Głosu Narodu”, „Kuriera Literacko-Naukowego” – suplement „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” oraz „Kuriera Literacko-Naukowego” – dodatku do „Kuriera Lwowskiego”.

W „Kurierze Literacko-Naukowym” („Kurier Łódzki”) ten gatunek dziennikarski występował niemal w każdym numerze. Publikowano w nim wywiady, m.in. z aktorami i reżyserami filmowymi. W majowym dodatku z 1926 r. znajdujemy „hollywoodzką” rozmowę z Borysem Goduniowem zatytułowaną: „Szalopin w Polsce”³ oraz „Zwierzenia uroczej gwiazdy kinematograficznej Xenii Deseni” – „Jak zostałam artystką filmową”⁴.

Wywiad to również nieodłączny element „Dodatku Literacko-Naukowego” „Republiki”. W majowym numerze z 1927 r. wydrukowano np. godną uwagi rozmowę z francuskim pisarzem Pawłem Gerdym, zatytułowaną „Poeta i dramaturg o sobie”. Gerdy podkreśla w nim, że: „[...] Twórca i publiczność – to walczące ze sobą rozwiedzione małżeństwo. [...] Kto zna moje wiersze, zna również mnie...”⁵. Równie interesujący jest także kontrowersyjny wywiad Ładysława Raskoczego z aktorem Aleksandrem Moissim. – „Nie znoszę kina! – oświadczył wielki artysta dramatyczny. Trzeba stanąć oko w oko z publicznością, by żyć ją własnymi uczuciami bezpośrednio”⁶. Wykaz ten można ponadto uzupełnić o rozmowę przeprowadzoną z Maurycym Dekobrym, zatytułowaną: „Współczesna sława, artysta o łódzianach, literaturze, perwersji i moralności”⁷.

³ „Kurier Literacko-Naukowy – dodatek do „Kuriera Łódzkiego”, 23.05.1926, s. 1.

⁴ *Ibidem*, s. 3.

⁵ „Dodatek Literacko-Naukowy” do „Republiki”, 01.05.1927, s. 4.

⁶ *Ibidem*, 19.07.1928, s. 2.

⁷ *Ibidem*, 28.10.1928, s. 4.

Dodatki radiowe

Na łamach „Kuriera Radiowego” – suplementu do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” czytelnicy także mogli znaleźć wywiady. Przykładem może być rozmowa z prof. Czerniawskim – kierownikiem programu muzycznego, zatytułowana: „Muzyka w sezonie zimowym”⁸.

Dodatki filmowe

Nieodłącznym elementem „Kuriera Filmowego” – suplementu do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” był wywiad. Pojawiał się niemal w każdym numerze tego dodatku. Drukowano w nim rozmowy z polskimi osobistościami, np. z aktorką Olgą Czechową pt. „Tajemnica wiecznej młodości. Rozmowa z artystką – bohaterką filmu pt. «Dwie kobiety»”⁹ lub z reżyserem Henrykiem Szaro. Wywiad ten dotyczył najnowszej realizacji filmowej pt. *Na Sybir*. Twórca scenariusza był entuzjastą ruchu esperanckiego i wielokrotnie wypowiadał się na temat zastosowania tego języka w filmie”¹⁰.

Ponadto w „Kurierze Filmowym” pojawiały się wywiady ze sławami aktorskimi z Ameryki, Włoch lub Francji. W sierpniowym numerze suplementu z 1931 r. zamieszczono paryski wywiad Witolda Zechentera z Brigidą Helm¹¹, w 1933 r. „Specjalną rozmowę rzymską z Marcelą Albani”¹². Natomiast w „ABC Filmowym” znajdujemy wywiad ze światowej sławy aktorką pt. „Greta Garbo marzy o powrocie na zawsze do Szwecji”¹³.

⁸ „Kurier Radiowy” – dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, 2.12.1931, s. 14.

⁹ „[...] I wreszcie przekroczyłem próg garderoby Olgi Czechowej. Przekroczyłem, spojrzałem i pierwsze pytanie mojego wywiadu brzmiało jak następuje:

– Co pani robi żeby wyglądać tak przedziwnie młodo?

– Artystka zaśmiała się!

– Wie pan, że to bezczelność! Mój młody wygląd nie powinien pana dziwić. Jestem młoda i wyglądam młodo! Zresztą mam przecież dorosłą córkę. A więc co robię, żeby wyglądać młodo? Tu Olga Czechowa zrobiła tajemniczą minę i położyła palec na ustach:

– Tylko nikomu ani słowa! Mój wygląd – to sekret magów i jogów hinduskich, to straszna tajemnica. Zdrętwiałem. Co to może być? Czyżby coś z zakresu czarnej magii?

– Żeby zachować wieczną młodość – ciągnęła tajemniczo Olga – palę papierosy, tańczę całymi nocami i unikam alkoholu. Zbaraniałem...”: „Kurier Filmowy” – dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, 8.02.1939.

¹⁰ *Ibidem*, 11.08.1931.

¹¹ *Ibidem*, 8.02.1939.

¹² *Ibidem*, 7.06.1933.

¹³ „ABC Filmowe”, 31.10.1932, s. 6.

Dodatki ilustrowane

Najczęściej publikowano wywiady w „Panoramie. Ilustrowanym Dodatku Tygodniowym” „Republiki”. Zajmująca jest np. rozmowa z synem Tołstoja, która została przeprowadzona przez Ben Amiego w Konstantynopolu w 1925 r.¹⁴ Równie ciekawy jest także wywiad Karola Forda z Leszkiem Owronem – „czarnym charakterem polskiego filmu”¹⁵ oraz „interview” ze „znakomitym pisarzem angielskim”¹⁶ – H. G. Welles'em, który na stałe mieszkał w Nowym Jorku. Literat wypowiada się na temat filmu, uważa bowiem, że „jest on najwyższą formą sztuki, jakkolwiek istniała”¹⁷. Na łamach tego suplementu można również odnaleźć wywiady z reżyserami filmowymi. W kwietniowym numerze z 1938 r. wydrukowano np. „Rozmowę z Ablem Ganceamem – natchnionym wizjonerem ekranu” zatytułowaną „Wzloty i upadki genialnego reżysera”¹⁸.

Tę formę dziennikarską zamieszczano także w „Życiu. Bezpłatnym Naukowo-Popularnym Dodatku Niedzielnym” do „Głosu Narodu”. Wywiady przeprowadzano głównie ze specjalistami reprezentującymi określoną dziedzinę wiedzy i dotyczyły odkryć w nauce oraz omawiały wyniki badań. Przykładem może być rozmowa Pawła Rotowskiego z dr. inż. Janem Lugeonem – dyrektorem P.I.M., zatytułowana „Polska ekspedycja naukowa na Wyspie Niedźwiedziej”¹⁹.

Należy podkreślić, że w omawianym czasie największym zainteresowaniem cieszyły się wywiady ze znanymi i cenionymi przedstawicielami świata kultury i nauki, ale przede wszystkim filmu. Dlatego też redakcje wręcz prześcigały się w pomysłach, a pracujący w niej dziennikarze czynili nie lada starania, by móc przeprowadzić wywiad ze znaną osobistością. Koncerny prasowe zatrudniały korespondentów zagranicznych, których poszukiwania coraz częściej zaczęły

¹⁴ „– Pamięć mojego ojca jest bardzo czczona. Dzieła jego zostały upaństwowione, a dom w Moskwie, gdzie ostatnio mieszkał, odwiedzają tysiące pielgrzymów. Otwarto również restaurację tołstojowską, gdzie naturalnie podaje się wyłącznie jarzyny i mączne potrawy. W ogóle goście, którzy się w tej restauracji stołują, żyją tak prosto, jak Tołstoj.

– [...] Czy to prawda, że skonfiskowano wszystkie dzieła Tołstoja?

– Nie, to było nieporozumienie, które później zostało wyjaśnione. Przeciwnie pojawiały się nawet trzy nowe wydania jego dzieł. Akademickie wydanie, popularne i trzecie specjalne, dla biblioteki tołstojowskiej przeznaczone. Prawie sto tomów złożyło się na te trzy wydania” („Panorama. Ilustrowany Dodatek Tygodniowy” „Republiki”, 11.01.1925, s. 2).

¹⁵ *Ibidem*, 14.01.1934, s. 11.

¹⁶ *Ibidem*, 9.02.1936, s. 4.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, 24.04.1938, s. 5.

¹⁹ „Życie. Bezpłatny Naukowo-Popularny Dodatek Niedzielnny” do „Głosu Narodu”, 28.05.1933, s. 1.

wykraczać poza granice Europy i sięgać do Stanów Zjednoczonych. Ameryka uważana była wówczas za kraj magiczny, tutaj bowiem istniał największy i najbogatszy na świecie przemysł kinematograficzny (Warner Bros), dla którego pracowały najznakomitsze i najbardziej wzięte gwiazdy filmowe.

Reportaż

Dwudziestolecie międzywojenne to czas narodzin polskiego reportażu. Gatunek ten zajmował szczególną pozycję wśród innych form wypowiedzi dziennikarskiej, a „żyjący w tym czasie badacze literaccy i krytycy nie omijali go, wspominali o nim, zastanawiali się, co to jest za zjawisko. [...] Zastanawiano się, czy reportaż nie jest pamiętnikiem, wspomnieniem, a nawet esejem”²⁰. W Polsce ojcem tego gatunku jest Melchior Wańkowicz²¹, a „księciem reporterów” – Ksawery Prószyński²².

Jak zaznacza Barbara Bogołębska:

[...] reportaż określano mianem bezfabularnej literatury faktu, samoistnego rodzaju literackiego. [...] Reportażysty często podkreślali swoje autorstwo, „ja piszącego”, np. „Nocuję w przytułku”, „Wypadki z jakimi zetknąłem się osobiście”. Były także inne określenia autoprezentacyjne, wskazujące na własne przeżycia, przemyślenia i doświadczenia podmiotu narracji, choć także – co oczywiste – wzbogacone dokumentami²³.

Ten gatunek prasowy bardzo często pojawiał się na łamach prasy codziennej omawianego okresu. W „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” powstał np. w 1933 r. cykl reportaży pt. „Podróże po Polsce dzisiejszej”. Wśród odmian tej formy dziennikarskiej można wyróżnić również reportaż podróżniczy. Występował on m.in. na łamach „Dziennika Poznańskiego” lub w piśmie „Tęcza” albo w „Tygodniku Ilustrowanym”.

Kolejnym rodzajem tego gatunku był reportaż z rozpraw sądowych. Stał się on domeną tygodnika pt. „Tajny Detektyw”, wydawanego przez koncern Mariana Dąbrowskiego. Szybko okazało się, że pismo to cieszyło się ogromną poczytnością. „Najciekawsze dla czytelników są po prostu prawdziwe historie. Prawdziwe dramaty prawdziwych ludzi, wymienionych z imienia i nazwiska, rozgrywające się w konkretnych, znanych wszystkim miejscach. [...] Czytelnicy

²⁰ K. Wolny-Zmorzyński, *Melchior Wańkowicz – mistrz polskiego reportażu – na tle współczesnych autorów dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Reportaż w dwudziestolecu międzywojennym*, Lublin 2004, s. 20.

²¹ *Ibidem*, s. 19.

²² *Ibidem*, s. 25.

²³ B. Bogołębska, *Retoryczność reportażu międzywojnia na wybranych przykładach*, [w:] *Reportaż w dwudziestolecu międzywojennym*, Lublin 2004, s. 55.

chcieli historii o ludziach, takich jak oni, relacji z wydarzeń rozgrywających się na sąsiedniej ulicy”²⁴.

Reportaż stał się nieodłącznym elementem suplementów tematycznych do dzienników dwudziestolecia międzywojennego.

Dodatki literacko-naukowe

W „Tygodniu Literacko-Kulturalnym” – dodatku do „Głosu Narodu” drukowano głównie reportaże o charakterze fotograficznym, np. „Wołyńskie Towarzystwo Przyjaciół w Łucku” lub „Kartki z podróży. Z Włoch do Szwajcarii”²⁵. W drugim dodatku do tej gazety – „Głosie Literacko-Naukowym” – zamieszczano głównie fotoreportaże, np. „Na straży Wisły i Pomorza. Siedemsetlecie Torunia”²⁶ oraz „Ze sztuki czechosłowackiej. Obrazy sławy Tonderównej-Zatkowskiej”²⁷. Uwagę zwraca też dowcipny tekst Tadeusza de Hryczenica zatytułowany „O starych pannach”. Jego autor na podstawie swoich „pobieżnych, choć długotrwałych obserwacji” doszedł do wniosku, że „stare panny mieszkające zarówno w miastach, jak i na wsi można skwalifikować oraz podzielić na cztery główne typy: naiwne, zgryźliwe, społecznice, mamutowate, świętoszki i zrezygnowane”²⁸.

Ten gatunek dziennikarski stał się również nieodłącznym elementem „Kuriera Literacko-Naukowego” – dodatku „Kuriera Łódzkiego”. Wśród przykładów można wyróżnić: reportaż (wzbogacony zdjęciami) z 36. wystawy sztuki zatytułowany „Kraków artystyczny”²⁹ oraz reportaż podróżniczy „Pod błękitnym niebem Włoch”³⁰. W „Kurierze Literacko-Naukowym” – suplementcie do „Kuriera Lwowskiego” możemy natomiast przeczytać reportaż pt. „Rajd autem przez Amerykę”³¹.

Dodatki filmowe

W „Kurierze Filmowym” – suplementcie do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” reportaż pojawiał się regularnie. Był on relacją z miejsc, które reporter widział na własne oczy oraz zdarzeń, w jakich brał udział. Przykładem może być reportaż „Kilka godzin w szkole filmowej”³², w którym autor opisuje

²⁴ A. Matykiewicz, *Reportaż sądowy w tygodniku „Tajny Detektyw”*, [w:] *Reportaż w dwudziestolecu...*, s. 358.

²⁵ „Tydzień Literacko-Kulturalny” – dodatek do „Głosu Narodu”, 25.09.1938, s. 2.

²⁶ *Ibidem*, 6.08.1933, s. 1.

²⁷ *Ibidem*, 23.02.1936, s. 5.

²⁸ „Głos Literacko-Naukowy” – dodatek do „Głosu Narodu”, 19.01.1936, s. 6.

²⁹ „Kurier Literacko-Naukowy” – dodatek „Kuriera Łódzkiego”, 6.06.1926, s. 1.

³⁰ *Ibidem*, 23.01.1927, s. 2.

³¹ *Ibidem*, 2.01.1931, s. 8.

³² „Kurier Filmowy” – dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, 11.08.1931.

przebieg zajęć w szkole sztuki dźwiękowej. Ponadto wśród przykładów dotyczących tej grupy suplementów można także wyróżnić reportaże podróżnicze. „Okres międzywojenny z racji odzyskanej państwowości stał się bowiem czymś szczególnym w dziejach tego gatunku. Można by powiedzieć, że stał się jego początkiem. Polscy dziennikarze, naukowcy, podróżnicy, pisarze zaczęli opisywać świat, starając się dotrzeć w swoich wyprawach wszędzie tam, gdzie było to możliwe”³³. Dlatego też na łamach tego dodatku pojawiały się reportaże m.in. z Niemiec (Berlin), Stanów Zjednoczonych oraz Francji. Ich charakterystyka została przedstawiona w podrozdziale *Korespondencja*.

Dodatki ilustrowane

W suplementach ilustrowanych pojawiały się głównie fotoreportaże, gdyż w tamtym czasie cieszyły się one ogromnym zainteresowaniem i uznawane były za bardzo atrakcyjne. Wśród nich możemy wyróżnić „Łódź w ilustracjach. Dodatek Niedzielnny” do „Kurieria Łódzkiego”. Tutaj występowały one w każdym numerze i dotyczyły rozmaitych wydarzeń, takich, jak: „Otwarcie wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi”³⁴, „Uroczystości Sienkiewiczowskie w Warszawie”³⁵ lub „Otwarcie Kina Oświatowego w Pabianicach”³⁶. Fotoreportaże możemy znaleźć też w „Haśle Narodowym. Dodatku Ilustrowanym” „Rozwoju”, np. „Uroczystości Noworoczne na zamku Królewskim w Warszawie”³⁷, „Międzynarodowe Zawody Narciarskie o Mistrzostwo Polski w Zakopanem”³⁸ lub „Złot Sokołów Czeskich w Pradze”³⁹. W „Niedzielnym Dodatku Ilustrowanym” do „Gazety Warszawskiej” były to: „Obchody Bożego Ciała”⁴⁰, „Odsłonięcie pomnika Chopina”⁴¹ lub „Z wystawy prac uczniów Akademii Sztuk Pięknych w Zachęcie”⁴². W „Tygodniu w ilustracjach. Niedzielnym Dodatku Ilustrowanym” „Kurieria Warszawskiego”, odnotowujemy takie fotoreportaże, jak np. „Wybuch kotła na dworcu głównym w Warszawie”⁴³, „Obchody 900-lecia

³³ A. Wojnach, *Fabularyzacja narracji w międzywojennym reportażu podróżniczym*, [w:] *Reportaż w dwudziestolecie...*, s. 103.

³⁴ „Łódź w Ilustracjach. Dodatek Niedzielnny” do „Kurieria Łódzkiego”, 24.08.1924, s. 3.

³⁵ *Ibidem*, 1.11.1924, s. 3.

³⁶ *Ibidem*, 2.05.1926, s. 3.

³⁷ „Hasło Narodowe. Dodatek Ilustrowany” do „Rozwoju”, 10.01.1926, s. 1.

³⁸ *Ibidem*, 21.03.1926, s. 3.

³⁹ *Ibidem*, 6.06.1926, s. 3.

⁴⁰ „Niedzielnny Dodatek Ilustrowany” do „Gazety Warszawskiej”, 13.06.1926, s. 1.

⁴¹ *Ibidem*, 21.11.1926, s. 1.

⁴² „Niedzielnny Dodatek Ilustrowany” do „Gazety Warszawskiej”, 3.07.1932, s. 1.

⁴³ „Tydzień w ilustracjach. Niedzielnny Dodatek Ilustrowany” do „Kurieria Warszawskiego”, 28.09.1924, s. 2.

koronacji Bolesława Chrobrego⁴⁴ oraz „Sto pięćciolecie Teatru Narodowego w Polsce. Uroczyste widowisko w Teatrze Narodowym”⁴⁵. Uwagę zwracają również fotoreportaże zagraniczne, m.in. z Palestyny⁴⁶ lub z uroczystości Mickiewiczowskich w Paryżu⁴⁷.

Reportaże ilustrowane fotografiami umieszczane były w „Widnokręgu. Ilustrowanym Kurierze Tygodniowym” – dodatku do „Kuriera Poznańskiego”. Przykładem mogą być „Uroczyste otwarcie roku akademickiego na Uniwersytecie Warszawskim”⁴⁸ lub „Wycieczka do Polski parlamentarzystów francuskich”⁴⁹. W tym suplemencie odnajdujemy następujące fotoreportaże: „Igraszki ze śmiercią”⁵⁰ oraz „Przegląd teatralny. Nowa sztuka”⁵¹. Ponadto redakcja suplementu zamieszczała w nim również fotoreportaże zagraniczne, m.in. „Jak wyglądają nasze placówki poza Polską”⁵² (na zdjęciach widoczne są budynki konsulatu polskiego w Paryżu).

Bogata w różnego rodzaju reportaże, nie tylko fotograficzne, była „Panorama. Ilustrowany Dodatek Tygodniowy” „Republiki”. W jednym z numerów suplementu z 1934 r. możemy znaleźć dwa interesujące przykłady reportaży. Są to „reportaż kryminalny” oraz „reportaż techniczny” – „Co nowego w lotnictwie”⁵³. Wśród fotoreportaży w „Panoramie” wskażmy m.in.: „Jak budowano tramwaje na Chojnach”⁵⁴, „Teatr Miejski. Zmartwienie pana Hammelbeina.”⁵⁵ i „Życie teatralne w Łodzi”⁵⁶. Ponadto w suplemencie tym odnajdujemy także cykle fotoreportaży z zagranicy. Jako przykład mogą tu posłużyć: „Zdjęcia z londyńskiego gabinetu figur woskowych Madame Tussaud”⁵⁷. Ich autor sfotografował niektóre podobizny. Uwagę przykuwa też fotoreportaż z wystawy watykańskiej, który przedstawia nowoczesne malarstwo religijne⁵⁸. Należy podkreślić, że od 2 sierpnia 1925 r. na łamach omawianego dodatku redakcja zamieszczała coraz więcej fotoreportaży, które z czasem zdominowały zawartość treściową suplementu.

⁴⁴ *Ibidem*, 8.02.1925, s. 1.

⁴⁵ *Ibidem*, 17.05.1925, s. 4.

⁴⁶ *Ibidem*, 17.06.1934, s. 3.

⁴⁷ *Ibidem*, 24.06.1934, s. 4.

⁴⁸ „Widnokrąg. Ilustrowany Kurier Tygodniowy” – dodatek do „Kuriera Poznańskiego”, 31.10.1925, s. 6.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, 5.12.1925, s. 4.

⁵¹ *Ibidem*, 31.10.1925, s. 6.

⁵² *Ibidem*, s. 3.

⁵³ „Panorama. Ilustrowany Dodatek Tygodniowy” do „Republiki”, 7.01.1934, s. 8.

⁵⁴ *Ibidem*, 26.10.1924, s. 7.

⁵⁵ *Ibidem*, 14.12.1924, s. 3.

⁵⁶ *Ibidem*, 22.03.1925, s. 3.

⁵⁷ *Ibidem*, 20.06.1937, s. 3.

⁵⁸ *Ibidem*, 11.01.1925, s. 4.

Jak słusznie zauważył Kazimierz Wolny-Zmorzyński, „reportaż prasowy pobudzał wszystkie zmysły odbiorcy: dzięki starannemu doborowi słów i środków stylistycznych działa na jego wyobraźnię, a reporter potrafi nazwać nawet takie stany emocjonalne, jakie czytelnik sam nie zawsze umie określić, zdając się wyłącznie na obserwację lub słuch”⁵⁹.

Twórcy tego gatunku dziennikarskiego traktowali go jako zapis rzeczywistości na podstawie wcześniej ustalonych faktów, które zostały zebrane w wyniku obserwacji oraz lektury rozmaitych dokumentów. Reportaże zawarte w dodatkach do prasy dwudziestolecia międzywojennego wzbogacane były często fotografiami i rysunkami.

Ogromnym zainteresowaniem cieszyły się fotoreportaże, będące domeną suplementów ilustrowanych. Ich autorzy nie opisywali zdarzeń, których byli świadkami, lecz dokumentowali je zdjęciami, sam obraz bowiem silniej niż słowo wpływał na wyobraźnię odbiorców.

Korespondencja

Korespondencja z kraju lub z zagranicy obecna była w dodatkach do dzienników omawianego okresu. Redakcje – zwłaszcza bogatych przedsiębiorstw prasowych – współpracowały z licznymi stałymi i specjalnymi korespondentami zagranicznymi, którzy działali wyłącznie na użytek konkretnego pisma. Korespondencja informowała o aktualnych faktach i zdarzeniach, niekiedy zawierała interpretację oraz ocenę. Jak czytamy w *Encyklopedii wiedzy o prasie* – „Gatunek ten pozostawiał piszącemu stosunkowo znaczną swobodę w zakresie wyboru tematyki i formy”⁶⁰.

Dodatki literacko-naukowe

Sporadycznie korespondencje ukazywały się w „Kurierze Literacko-Naukowym” – suplementie do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. Za przykład może posłużyć „Oryginalna korespondencja IKC z Paryża” – „Henryk IV Luigi Pirandella w paryskim Théâtre des Arts”⁶¹.

Korespondencje z zagranicy regularnie publikowano w Kurierze Literacko-Naukowym” – dodatku do „Kuriera Łódzkiego”. Pojawiały się one niemal w każdym numerze tego suplementu. W wydaniu z 23 maja 1926 r. możemy znaleźć korespondencję z Hollywood, zatytułowaną „Szalopin w Polsce – roz-

⁵⁹ K. Wolny-Zmorzyński, *op. cit.*, s. 182.

⁶⁰ *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 126.

⁶¹ „Kurier Literacko-Naukowy” – suplement do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, 30.03.1925, s. 12.

mowa ze słynnym Borysem Goduniowem⁶² lub z Wiednia: „Veni, vidi, vici – polskiego Caruso, Wiedeń oczarowany śpiewem Jana Kiepury”⁶³.

Gatunek ten stał się również nieodłącznym elementem „Dodatku Literacko-Naukowego” do „Republiki”. Korespondencje te na ogół pochodziły z Paryża Moskwy, np. „Ostatnia miłość Rudolfa Valentino”⁶⁴ lub „Ponury wieszcz przełomu, młody i genialny autor *Julii Jurenito i Kurbowa*, nie uznaje natchnienia i ma... brudne paznokcie”⁶⁵.

Zabawna jest korespondencja z Anglii, która opisuje zwyczaj obchodzenia nocy sylwestrowej w Londynie⁶⁶.

Z lektury dalszych dodatków wnioskować można, że korespondencja „Republiki” miała głównie charakter sensacyjny, koncentrowała się na plotkach i pikantnych wiadomościach. Kształtem i tematyką przypominają one redagowane dziś informacje w czasopismach brukowych, tabloidach, np. w „Życiu na gorąco”. Tezę tę ilustrują przykłady korespondencji z Berlina: „Wszelkie zboczenia są raczej wytworem snobizmu i mody”⁶⁷ lub „Z łóżka do łóżka. Tylko rzetelny stosunek teatru do sztuki wywołać może rzetelne zainteresowanie widza”⁶⁸.

Warto jednak podkreślić, że korespondenci „Republiki” starali się także, oprócz poruszania poczytnych tematów, przybliżać pewne zjawiska społeczne. Przykładem jest zajmująca korespondencja o działalności londyńskich teatrów⁶⁹ oraz berlińska korespondencja Józefa Mayena zatytułowana „Przed starą, fałdzistą kurtyną. Wszystkie próby uwspółcześnienia teatru zawiodły. Dzisiejsze pokolenie kocha rzeczywistość i odwraca się od teatru”⁷⁰.

⁶² „Kurier Literacko-Naukowy” – suplement do „Kuriera Łódzkiego”, 23.05.1926, s. 1.

⁶³ *Ibidem*, 31.10.1926, s. 1.

⁶⁴ „Dodatek Literacko-Naukowy” do „Republiki”, 10.10.1926, s. 2.

⁶⁵ *Ibidem*, 08.02.1927, s. 3.

⁶⁶ „[...] Do najbardziej charakterystycznych cech Anglii należy ukrywanie się rzeczy wartościowych, podczas gdy bezwartościowe i banalne panoszą się we wszystkich dziedzinach [...] Najwięksi pisarze angielscy, Mereodith czy Hardy, są szerokiej publiczności nieznani, natomiast popularne są najgorsze gatunki rzemiosła, bez sensu i formy... To samo da się powiedzieć o teatrze angielskim... wyjątek stanowi «Old Vic». Tylko wyjątki są interesujące... Gdy obcokrajowiec przeczyta długi spis teatrów londyńskich, nie znajdzie tam najciekawszej sceny w Londynie. Leży ona w robotniczej dzielnicy, po tamtej stronie Tamizy, dokąd obcy nie przychodzi nigdy, a tubylec – rzadko i grywa tylko Szekspira i Makbeta. To teatr «Old Vic». Człowiek uczy się rozumieć, że tylko najwyższa sztuka odpowiada wymaganiom ludu i działa bezpośrednio na jego duszę, narówni, z najgorszą tandetą, która jeśli ją bliżej obejrzyć okazuje się, właśnie surogatem tej wielkiej sztuki”: *ibidem*, 15.01.1927, s. 3.

⁶⁷ *Ibidem*, 28.10.1928, s. 3.

⁶⁸ *Ibidem*, 05.08.1928, s. 3.

⁶⁹ *Ibidem*, 04.06.1926, s. 1.

⁷⁰ „Przed starą, fałdzistą kurtyną. Wszystkie próby uwspółcześnienia teatru zawiodły. Dzisiejsze pokolenie kocha rzeczywistość i odwraca się od teatru”. Oto fragment korespondencji: „[...] Wystarczy się przejrzeć publiczności teatru berlińskiego na przedstawieniach, i to dobrych przedstawieniach klasyków czy romantyków, owych twórców teatru «fałdzistej kurtyny» by skonstatować, jak mało wśród niej inteligencji i młodzieży; na widowni spotyka się same niemodnie ubrane,

Dodatki radiowe

W suplementach radiowych korespondencja nie występowała tak często, jak w dodatkach filmowych. Na ogół dotyczyła ona nowoczesnych rozwiązań technicznych, wdrażanych za granicą (np. w „Kurierze Radiowym” – suplement do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”⁷¹).

Wypowiedzi francuskich pisarzy na temat radia zamieszczano w rubryce zatytułowanej „Korespondencja z Paryża”. A oto przykład:

Antena posiada wszystkie grzechy. Radio – to maszyna, która przeciwstawia się duchowi, która nie ma w sobie nic, co można by pociągnąć pod miano wartości intelektualnych, a jest jedynie narzędziem odtwórczym rozpowszechniającym upodobania do pojęć powierzchownych, naruszających ciszę (Georges Duhamel).

Dodatki filmowe

W „Kurierze Filmowym” – suplementie do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” – ta forma informacji pojawiała się bardzo często. Na ogół redakcja przeznaczała na nią odrębną rubrykę zatytułowaną: „Korespondencja” lub „Korespondencja własna”. Przesyłana ona była głównie z krajów, w których odbywały się premiery filmowe (m.in. z USA oraz Francji) lub stanowiła reportaż z planu filmowego, np. *Atlantydy*⁷² z Telą Tschai. Wówczas dla podniesienia jej atrakcyjności ilustrowano ją dodatkowo zdjęciami. Ponadto korespondencja mogła dotyczyć także innych wydarzeń, m.in. projektowania nowoczesnego studia filmowego⁷³. Z pewnością dużym zainteresowaniem czytelników cieszyła się rubryka zawierająca głównie plotki „z życia gwiazd”, zatytułowana „Sensacje filmowe” oraz korespondencja z Wenecji z „Dorocznego Festiwalu Filmowego”.

W suplementie pt. „ABC Filmowe” publikowano również korespondencję z Berlina, dotyczącą świata filmu – „Gwiazdy w zenicie i gwiazdy wschodzące”⁷⁴.

Dodatki ilustrowane

Ta forma dziennikarska bardzo rzadko pojawiała się w „Haśle Narodowym. Dodatku Ilustrowanym” do „Rozwoju”. Przykładem może być jedynie festiwalowa korespondencja – „Chaplin w Wenecji”. Była to jednak krótka adnotacja informacyjna, wzbogacona zdjęciem aktora.

długowłose kobiety z mężami – ludzi nie mających z dniem dzisiejszym nic wspólnego... A w kołach literackich, knajpkach artystycznych, w przesławnym «Romanisches Cafe» nikt o teatrze nie mówi, nikt się nim nie interesuje”, *ibidem*, 20.01.1929, s. 2.

⁷¹ „Kurier Radiowy” – suplement do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, 21.01.1936.

⁷² „Kurier Filmowy” – dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, 14.06.1932, s. 12.

⁷³ *Ibidem*, 24.01.1927, s. 12.

⁷⁴ „ABC Filmowe” – suplement do „ABC”, 31.10.1932, s. 6.

Korespondencja sporadycznie ukazywała się także w „Panoramie. Ilustrowanym Dodatku Tygodniowym” „Republiki”, np. korespondencja z Austrii pt. „Wiedeń szaleje za pantomimą. Cieszy się ona niebywałym powodzeniem”⁷⁵.

Na zakończenie rozważań o tym gatunku prasowym należy podkreślić, że największym zainteresowaniem cieszyła się korespondencja – o czym już wspomniano przy okazji wywiadu – z amerykańskiej wytwórni filmowej Warner Bros. W międzywojniu premiera filmowa stawiała się bowiem jednym z najważniejszych wydarzeń w skali światowej. Czytelnicy gazet śledzili informacje o przygotowaniach do tego przedsięwzięcia, np. dzięki tekstowi „Miasto zbudowano w ciągu miesiąca. Niespotykane dotąd dekoracje w filmie *Ostatnie dni Pompei*”⁷⁶.

Bardzo zajmujące były także korespondencje dotyczące najnowszych rozwiązań technicznych, stosowanych w filmach, np. aparatu fotograficznego robiącego 540 000 zdjęć w ciągu trzech minut⁷⁷, wprowadzenia dubbingu⁷⁸ lub wyprodukowania kolorowego filmu⁷⁹.

Dodatkowo zainteresowanie czytelników było podsycane przez redakcje takimi oto tekstami-zapowiedziami: „Bacność! W następnym numerze *Kuriera Filmowego* drukujemy niezwykle interesujący reportaż «Zza kulis Hollywood» zawierający najnowsze sensacje stolicy filmu!”⁸⁰ lub rubrykami, takimi jak np. „Dziwactwa aktorów”⁸¹. Można sobie tylko wyobrazić, ile sensacji mogła wzbudzić w Polsce taka informacja:

Tragedia genialnego komika. Ogromnie bogaty, wiecznie samotny, prześladowany i ścigany przez „opinię” Charlie Chaplin jest przez jankesów bojkotowany. [...] Chaplin nigdy nie przychodzi tam, gdzie go najbardziej oczekują [...] często siedzi w wannie ze swoimi skrzypcami [...] ludzie powiadają, że nie można na niego liczyć. Dziś może być dla ciebie ogromnie czuły i widać, że bardzo cię lubi. Nazajutrz odnosi się tak, jak gdyby cię widział po raz pierwszy w życiu⁸².

Na podstawie dokonanej analizy można wysnuć wniosek, że dodatki kulturalne dołączane do pism codziennych dwudziestolecia międzywojennego bardzo się od siebie różniły. Jedną grupę stanowiły suplementy koncernów prasowych (np. „Republiki”), które nie reprezentowały najwyższego poziomu. Ich celem było docieranie do szerokiej rzeszy czytelników. Dlatego na ich łamach można

⁷⁵ „Panorama. Ilustrowany Dodatek Tygodniowy” do „Republiki”, 1.01.1925, s. 2.

⁷⁶ „Kurier Filmowy” – dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, 29.01.1936.

⁷⁷ *Ibidem*, 5.01.1932.

⁷⁸ *Ibidem*, 21.06.1932.

⁷⁹ *Ibidem*, 5.06.1934.

⁸⁰ *Ibidem*, 3.02.1931.

⁸¹ *Ibidem*, 23.01.1934.

⁸² „Dodatek Literacko-Naukowy” do „Republiki”, 13.02.1927, s. 2.

znaleźć głównie informacje rozrywkowe, sensacyjne i plotki, za to rzadziej lub w ogóle nie publikowano w nich felietonów, recenzji lub artykułów publicystycznych. Nie oznacza to jednak, że wszystkie suplementy przedsiębiorstw prasowych odwoływały się tylko do form popularnych. Odstępstwo od tej reguły stanowiły np. suplementy do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” (koncern „Pałacu Prasy” Mariana Dąbrowskiego), które mogły być przykładem dla wielu dodatków dwudziestolecia międzywojennego.

Drugą grupę stanowią suplementy (np. do „Dziennika Wileńskiego”), które wyróżniały się różnorodnością stosowanych gatunków dziennikarskich oraz poziomem redagowanych tekstów. Wiele z publikacji wychodziło bowiem spod pióra wybitnych badaczy polskich, np. Stanisława Pigonia.

Joanna Mikosz

**Interview, reportage and correspondence
in the culture supplements to the every day newspapers,
which were edited before the Second World War
(Summary)**

The article presents selected press kinds, which appeared before the Second World War in the supplements to the every day newspapers. We can distinguish: interview, reportage and correspondence. The author discusses them for instance science-literature appendixes, film appendixes, radio appendixes and illustrated appendixes.

Karolina Wieczorek

**Literatura i jej twórcy
w „Tygodniku Powszechnym” (2001–2005)**

Historia – dzieje najnowsze

Cezurę w działalności „Tygodnika” stanowi rok 2001, początek nowego wieku. Kulturotwórcza rola, jaką publicystom skupionym wokół Jerzego Turowicza, a następnie Adama Bonieckiego nadała historia, zobowiązywała do operowania piórem rozsądnie, obligowała do opisywania rzeczywistości, nie tylko tej skoncentrowanej wokół Kościoła, z poczuciem prawdy. Pismo nie zatraciło swego wyjątkowego profilu: umiejętnie łączyło antynomie, teksty o charakterze publicystycznym bądź quasi-publicystycznym korespondowały z esejami oraz utworami wręcz literackimi. Jeśli zagłębimy się w podskórny nurt życia społecznego, to wówczas okaże się, że obok spraw religijnych pasją poszczególnych twórców była możliwość uprawiania przeróżnych dykcji artystycznych, skłonność do głoszenia prawd niepopularnych i niejednokrotnie niepożądanych. Nagle okazało się, że życie Kościoła jest swoistym kontredansem do ukazania ludzkiej egzystencji w pełnym jej nasileniu i przejawie – od przerażenia wydarzeniami z 11 września 2001, aż po śmierć największych z tzw. pokolenia „Kolumbów”: Czesława Miłosza, Jerzego Turowicza, Jerzego Giedroycia, Jana Nowaka Jeziorańskiego, a przede wszystkim Jana Pawła II. Czas wtedy jakby się zatrzymał, a publicystyczna refleksja została zawieszona w miejscu. Ten czas, który okazał się nieubłagany i nieprzyjazny pozwolił, aby odeszli na wieczną wartość najwięksi synowie Rzeczypospolitej. Pozwolił, żeby o bohaterach narodu mówić już w czasie przeszłym, choć na szczęście dzieło ich życia wydało tysiąckrotne owoce.

To okres równie heroiczny w dziejach tygodnika, jak czasy, gdy trzeba było wszelką mocą zmagać się z kłamstwem. Współczesność miała bowiem niebezpieczną łatwość relatywizowania moralnego, stąd konieczność walki o prawdę oraz realizację haseł, które przyświecały największym Polakom XX w. – Janowi Pawłowi II, Czesławowi Miłoszowi, Jerzemu Turowiczowi oraz Jerzemu Giedroyciowi. Aby dorobek ich życia nie został zaprzepaszczone, należało

nadać pismu charakter kontynuacji, splatając przeszłość z przyszłością. Gwarancją kontynuacji profilu tygodnika było powierzenie stanowiska redaktora naczelnego księdzu Adamowi Bonieckiemu, który sam w tekście wstępnym, już po objęciu posady, napisał, że „prawdziwa miara pisma, swoisty dowód jego wielkości, będzie, gdy nie zaprzepaścimy dorobku naszych wielkich poprzedników, jeśli będziemy na tyle czuli i zdolni, aby zasłużyć na zaszczytne miano kontynuatorów”¹. Ta niepewność wynikała z obaw związanych z podjęciem bardzo odpowiedzialnych zadań – uczynić wszystko, aby nie zatracić dawnego profilu i poziomu, a może nawet jeszcze go wzmocnić. Zastąpienie ludzi tej miary, co zmarli nieobecni było i jest niezwykle trudne, ponieważ jednak rzeczywistość, głównie twórcza, nie znosi pustki, toteż rozpoczęły się poszukiwania młodych talentów, które miały częściowo chociaż zastąpić koryfeuszy polskiej kultury i polskiego katolicyzmu. Trzeba przyznać, że Adam Boniecki nie ustawał i nie ustaje nadal w wysiłkach zmierzających do utrzymania wysokiego poziomu tygodnika, czego dowodem są publikacje z ostatnich lat, już będące rezultatem myśli „nierozpamiętującej”, lecz skupionej na poszukiwaniu prawdy w sytuacji, gdy w życiu społecznym łatwo zaobserwować nastroje dekadencjne, pewną nostalgię za minionym, a jednocześnie widać przejawy chaosu, wynikającego z kryzysu wartości.

Twórcy

Mimo zawirowań związanych z poszukiwaniem czy może odnajdowaniem strategii pisma w pierwszym dziesięcioleciu XXI w., które wiążą się ze śmiercią najwybitniejszych twórców i postaci związanych z pismem, nie doszło na szczęście do zagubienia podstawowej misji tygodnika. Adam Boniecki od samego początku swego „urzędowania” na stanowisku redaktora naczelnego starał się zachować pokorę twórczą, która pozwalała na racjonalne i uporządkowane kontynuowanie przyjętej linii. Działalności tej przyświecała Kartezjańska myśl, że dobro jest pochodną wolnej woli człowieka i że ubocznym efektem uznania jego poglądów za obowiązujące jest dążenie do prawdy. Idea ta przyświecała i przyświeca ludziom „Tygodnika”, których wyróżnia jakiś szczególny rys lojalności wobec przyjętej w piśmie strategii postępowania. Miłość do człowieka, zwłaszcza tego, który poszukuje swego miejsca w świecie i niekiedy jest sceptyczny wobec oficjalnie głoszonych opinii, skłania do poczucia dumy z uczestniczenia w realizacji niezwykle projektu opartego na faktycznym, a nie deklarowanym, pluralizmie światopoglądowym. Wystarczy prześledzić tytuły oraz teksty, zamieszczone w tygodniku między rokiem 2001 a 2003, aby nabrać przekonania, że rozwój czasopisma idzie w kierunku pożądanym, że jest

¹ A. Boniecki, *Co dalej?*, „Tygodnik Powszechny” (dalej „TP”) 2003, nr 25, s. 17.

realizowane Tischnerowskie przekonanie o kreowaniu wizji Polaka-Europejczyka². Pod redakcyjnymi skrzydłami ks. Adama Bonieckiego nadal tworzą takie wybitne i uznane osobowości, jak: Władysław Bartoszewski, Józefa Hannelowa, Krzysztof Kozłowski, ks. Jan Kracik, Marcin Król, Stefan Wilkanowicz, Jacek Woźniakowski, Mikołaj Komar³. Trzeba przyznać, że byli to wówczas ludzie najwyższego formatu intelektualnego i moralnego, którzy kształtowali obraz pisma już od wielu lat i którzy swoją wizją poszukującego katolicyzmu potrafili zainspirować innych polskich humanistów: Mariana Stalę, Barbarę Skargę, czy też Stefana Świeżawskiego – to najbliżsi wówczas współpracownicy pisma. Na szczególną uwagę zasługują dni pamięci o Józefie Tischnerze⁴. Właściwie cały rok 2001 można nazwać, bez popadania w patos, Rokiem Tischnerowskim w „Tygodniku Powszechnym”, głównie nr 27, przynoszący szereg refleksji i znamienitych treści związanych z życiem i dziełem wielkiego polskiego filozofa-etyka. Józef Tischner był przede wszystkim akademikiem – znakomitym nauczycielem i mówcą, dopiero później duchownym, na którego otwarte wykłady przychodziły tłumy mieszkańców Krakowa, nie tylko studenci. W takim też kierunku podążyły wspomnienia o wybitnym uczonym-humaniście. Wspomnienia przyjaciół, opatrzone bogatym materiałem anegdotycznym, oscylowały wokół bardzo osobistych relacji, przedstawiających Tischnera jako człowieka pełnego humoru i pasji czynienia dobra (Stefan Świeżawski, *„Jedna nas tęsknota gnata...” Przemówienie z okazji wręczenia Nagrody Tischnera*). Każdy z tekstów zamieszczonych w tym numerze „Kontrapunktu” przedstawiał myśl Tischnerowską od innej strony, stąd wielość gatunków publicystycznych. Analizą spuścizny filozoficznej Tischnera zajęli się prof. Barbara Skarga (*Kłopot z dobrem*) i ks. Michał Heller (*Dyskusji z Tischnerem ciąg dalszy*). Prof. Skarga zwróciła szczególną uwagę na źródła duchowości Tischnerowskiej, na ten niezwykły klimat, wytwarzający się w sytuacji obcowania z drugim człowiekiem, otwarcie na cierpienie i miłość. Stąd płynęła jedyna w swoim rodzaju potęga ducha, pozwalająca w pełni przeżywać ludzkie cierpienie, które daje jedyne w swoim rodzaju przyzwolenie do „bycia księdzem”. Autorka w swym eseju wielokrotnie przywoływała myśl Tischnera, dając dowód głębokiego obcowania z dziełem pozostawionym przez zbyt wcześnie zmarłego księdza. Tischner mówił, że „poczucie winy, a za nim wstyd są pierwszymi przeżyciami, które odsłaniają mi obecność dobra jako czegoś, czego wyartykułować nie jestem w stanie, ale co obliuguje mnie, nakazując wyciągnąć rękę do drugiego człowieka” (s. 10). W podobnym tonie, choć już nie przez

² Józef Tischner publikacjami w „Tygodniku Powszechnym” wielokrotnie dał dowód swego szacunku i miłości do człowieka, przede wszystkim zablakowanego i zblakowanego, który uparcie poszukiwał dobra. Sumę poglądów wyraził w książce *Spór o istnienie człowieka*, Warszawa 1978.

³ Stan na dzień 8 lipca 2001 („TP”, nr 27).

⁴ Wówczas pamięci Tischnera poświęcono cały Magazyn Kulturalny zatytułowany „Kontrapunkt” (nr 7 i 8 w: „TP” 2001, nr 27, s. 9–16).

pryzmat kategorii dobra, dzieło filozoficzne Tischnera omawiał ks. Heller, podkreślając żywiołowy temperament profesora jako prelegenta oraz jego pryncypialny stosunek do nauki i wiedzy. Celem filozofii, podobnie jak każdej z dziedzin sztuki, jest poszukiwanie, podążanie, a nie osiągnięcie celów – i temu imperatywowi był Józef Tischner całkowicie oddany. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro jako uczeń Romana Ingardena szedł torami fenomenologii poszukującej prawdy nie tylko o istocie bytu, lecz także odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek? Tischner udzielał w tej mierze jednoznacznych odpowiedzi, aczkolwiek jego pogląd był zgoła dualistyczny: „człowiek, którego rozum szuka wiary i którego wiara szuka rozumu – myśli religijnie. Poprzez jego myślenie przejawia się jego wiara i poprzez jego wiarę przejawia się jego myślenie” (s. 13). To esencja filozofii wiary, głęboko zakorzeniona w europejskim nominalizmie i dualizmie św. Augustyna⁵.

Śpośród innych tekstów, prezentujących bardziej myśl twórczą Tischnera, mniej jego sylwetkę, warto wspomnieć o komunikacie – recenzji z seminarium poświęconego myśli filozoficznej wybitnego humanisty, pióra Artura Spomiaka (*Placz anioła*, s. 11). Bez wątpienia przez całe życie fascynowała Tischnera fenomenologia głębi – ludzka skłonność do czynienia w równej mierze dobra i zła. Taka też była tonacja większości wystąpień, skoncentrowanych wokół zagadnień bytu, złożoności Boga oraz pytania postawionego już przez Leibniza – „dlaczego to raczej jest, niż nie jest?”.

Nigdy wcześniej ani też później nie uczyniono z myśli filozoficznej Józefa Tischnera przedmiotu rozległych i dogłębnych studiów, które we wspomnianym już numerze „Kontrapunktu” uzupełniają rozmowy, spotkania oraz eseje (np. Chantal Deisol, *Profanowanie kultury*, s. 12 – tytuł tyleż enigmatyczny, co prowokujący, a sprowadza się do refleksji nad transgresją i nad pokorą wobec zagadnień bytu jako istnienia tu i teraz).

Śpośród innych części, niemających związku z działem Magazynu Kulturalnego, zwracają uwagę wszelkie kontynuacje, np.: artykuł wstępny poświęcony aktualnym sprawom (np. Jerzego Elsnera *Nie insurekcja, lecz bunt*)⁶, następnie działy informujące o życiu Kościoła: Stolicy Apostolskiej oraz sytuacji katolicyzmu w Polsce. Ponadto felietony ks. Stanisława Musiała i Jana Słomki, stałe rubryki jak „Przegląd prasy” czy „Przegląd zagraniczny”, informujące o życiu współczesnym w Polsce i w świecie. Oprócz tego obecne dwa razy w miesiącu rubryki informacyjne w dziale „Obraz tygodnia” oraz eseistyka ks. Adama Bonieckiego (np. refleksje po zakończeniu podróży Jana Pawła II na Ukrainę pt. *Specjalista od trudnych podróży* – sam tytuł jest już dość mocno charakteryzujący i wskazuje na wymowę tekstu)⁷. Zatem wkroczenie w nowy wiek

⁵ J. Tischner, *Wokół spraw wiary i rozumu*, [w:] idem, *Refleksje na rozdrożu*, Tarnów 2000, s. 58.

⁶ „TP” 2001, nr 27, s. 1.

⁷ *Ibidem*.

wcale nie musi oznaczać radykalnej zmiany rzeczywistości, ale może stanowić przejaw rozsądnego konserwatyizmu. Twórcy „Tygodnika” doskonale wiedzą, z jakich kręgów wywodzą się czytelnicy, stąd pokusa, aby zachować linię pisma w należyтым i dotychczasowym porządku, aby układ graficzny, działy tematyczne i podejmowaną problematykę prezentować w proporcjach dających przewagę refleksjom dotyczącym Kościoła. Pokusa tym bardziej inspirująca, że gros czytelników stanowią dobrze i bardzo dobrze wykształceni mieszkańcy dużych miast o poglądach, w zdecydowanej większości, głównie katolickich.

Teksty literackie i quasi-literackie

A. Eseje i recenzje

Początek wieku nie przynosi jakiegoś ożywczego ducha i nie eksponuje literatury jako dziedziny o pierwszorzędny dla redaktorów pisma znaczeniu. Zaskakuje pewnego rodzaju efemeryczność tekstów literackich, niemal ułamkowe ich traktowanie, przez co ma się wrażenie, chyba nie do końca słuszne, spychania tej dziedziny na margines życia kulturalnego. Ta refleksja obejmuje lata 2001–2003, później sytuacja ulega diametralnej poprawie. Już poświęcenie tylko dwóch stron, skądinąd rozrzuconych (zaledwie dziesięciu tysięcy znaków), refleksjom literackim potwierdza przypuszczenie o marginalnym traktowaniu zjawisk, łączących się z szeroko pojmowaną literaturą. I tak: na przedostatniej stronie widnieje ni to recenzja, ni to esej pióra Andrzeja Franaszka (*Raj Czesława Miłosza*) o rozmowie wyreżyserowanej przez brata poety, którą z Noblistą przeprowadziła Renata Gorczyńska. Literatura stanowi jedynie pretekst dla ponownej wędrówki w stronę „kraju lat dziecińczych”, o którym Miłosz pisze w wierszu *W mojej ojczyźnie*. Podróż sentymentalna, prowadząca bezdrożami Litwy, ale także po miejscach dobrze już znanych czytelnikowi z wcześniejszych utworów wielkiego pisarza (np. z *Doliny Issy*)⁸. Ponadto intrygujący felieton Stanisława Lema (*Przemiany*), będący smutną refleksją nad stanem współczesnej kultury, zdominowanej przez komercję i bezguście. Lecz nie tylko. Kultura „niskiego lotu” zdominowała kulturę wysoką w takim stopniu, że podjęcie wysiłków nad kolejnym tomem literatury polskiej po 1939 r. jest wysoce nieopłacalne, a w związku z tym „nikomu się nie chce”⁹. Przytłaczająca dominacja kultury masowej, której ukoronowaniem jest „Wielki Brat”, skazuje garstkę prawdziwych intelektualistów na wypowiedzi odizolowane, zamknięte w ramach uniwersyteckich pracowni – i to bez należytego wynagrodzenia. Okazuje się bowiem, że masowość i miałość spycha na manowce i zmusza

⁸ Wszystkie teksty, o których mowa, zostały zamieszczone w numerze 27.

⁹ *Ibidem*, s. 24.

do kompromisów. Jednak sam autor znajduje pocieszenie – to znak współczesnych czasów w ogóle, nie tylko państw-nuworyszy, które od niedawna zachłystują się odzyskaną wolnością.

Duże wrażenie wywiera tygodnikowa eseistyka, tym razem poświęcona twórczości Tadeusza Konwickiego, w związku z 75-leciem urodzin autora *Sennika współczesnego*, pióra Tadeusza Lubelskiego (*Wybór Konwickiego*). Autor podkreśla we wstępie rozbudowanego tekstu swą młodzieńczą fascynację Konwickim, ale głównie wyraża zachwyt dla oddechu miejskiego prowincjonalizmu, którego duch tak bardzo obecny był niemal we wszystkich powieściach, poczynając właśnie od *Sennika współczesnego*. Uniwersalizm prozy wynikał ze zderzenia kulturowego: samotny i zagubiony bohater – społeczność małego miasteczka oraz z dyskursu prowadzonego z samym sobą. Za każdym razem mamy do czynienia z przejmującą prozą, obejmującą tematykę od tajemnicy dojrzwania aż po głębię i symbolikę śmierci. To jakby autoportret pisarza, kreowany ciągle na nowo i na nowo powoływany do życia w każdej z jego książek. Lubelski trafnie interpretuje Konwickiego „mit polski”, gdy zdobywa się na taką oto refleksję:

[...] kontakt z Tadeuszem Konwickim, zapośredniczony przez dzieła jego autorstwa, to kontakt z przedstawicielem pewnej formacji łączącym ludzką przyzwoitość i skromność – z nieobliczalnością i nieprzewidywalnością, uwagę, z jaką przypatruje się każdemu człowiekowi – z egotyzmem i skłonnością do nieustannej autoanalizy. Liryzm – z drwiną¹⁰.

Kontakt oparty na prowadzeniu dialogu z czytelnikiem poprzez przyswajanie, w krytycznej analizie, wybitnych dzieł literatury polskiej, jest jednym ze sposobów edukacji społecznej, choćby ograniczonej do kręgów najbardziej światłych, bo w większości tacy odbiorcy sięgają po wymagające erudycji czasopismo. Pod wpływem lektur powstaje jednak nieodparte wrażenie, że publicystyka w tygodniku stara się zachować umiar między tonem krytycznego esaju a prostotą popularyzacji, co zresztą jest oczywistością, skoro dany tekst ukazuje się na łamach poczytnego pisma. Tak jest w przypadku wspomnianego esaju Jana Mazurkiewicza o Gustawie Herlingu-Grudzińskim w pierwszą rocznicę śmierci (*Pamiętaj, ile od Ciebie zależy*)¹¹. Autor spaja dwie rzeczywistości – tę realną, znaną z biografii pisarza, gdy udaje się tymi samymi neapolitańskimi szlakami, którymi chadzał wybitny pisarz, oraz tę mistyczną aurę, obecną w niektórych z dzieł, jakże w gruncie rzeczy mocno nasyconych konkretem¹². Cały tekst nabiera charakteru wspomnieniowego, stając się hołdem

¹⁰ *Ibidem*, s. 20.

¹¹ „TP” 2001, nr 28, s. 15.

¹² To skojarzenie nieodparcie nasuwa się po przeanalizowaniu utworów autora *Pamiętnika pisanego nocą* i refleksji związanej ze słowami Arkadiusza Morawca (*Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Łódź 2003).

złożonym wybitnemu twórcy oraz rodzajem refleksji-pożegnania ze zmarłym przyjacielem: „wracaliśmy uliczkami antykwariuszy i księgarzy. Herling-Grudziński okazał się zupełnie innym człowiekiem niż by na to wskazywał wizerunek człowieka-opoki: twardego, bezwzględnego, zawsze wiernego zasadom, krytycznego wobec zła”.

Im częściej na łamach „Tygodnika” gości krytyka literacka, tym większego nabiera rozpędu proces gloryfikowania literatury już uznanej i mającej swe miejsce w historii kultury. Mowa tu przede wszystkim o dziełach ostatnich Czesława Miłosza, które właśnie na stronach pisma spotykały się z życzliwą oceną specjalistów, nim później powędrowały w świat literatury. Tym razem jednak poznanie twórczości Miłosza odbyło się w szczególny sposób: Łukasz Tischner skoncentrował się bardziej na zmaganiach krytyki literackiej z procesem recepcji dzieł Miłosza niż na omawianiu nowych dzieł Noblisty. Swój pogląd wyraził na marginesie edycji dwóch tomów studiów *Poznanie Miłosza 2 (1980–1998)* (red. A. Fiut, Kraków 2001). W eseju autor zwraca uwagę na podnoszone przez krytykę intertekstualne potyczki ze słowem (np. w odkrywczym studium Stanisława Balbusa, gdy badacz odnalazł związki między *Piosenką na jedną strunę* a *Dies irae* Jana Kasprowicza). Tischner wychwycił ogólną tendencję metodologiczną, która przyświecała poszczególnym badaczom i którą łatwo było zamknąć w kształt spójnej refleksji – to swoista „synteza syntez”, dzieło o solidnym fundamencie, któremu w przyszłości nowi badacze będą dodawać kolejne interpretacje. Choć o Miłoszu powiedziano wiele, ale nigdy do końca¹³. Specyfiką tekstów poświęconych literaturze w „Tygodniku Powszechnym” jest eklektyzm. Uwidacznia się już na poziomie gatunkowym – tekst Katarzyny Janowskiej poświęcony książce Hanny Krall *To ty jesteś Daniel* daleko wykracza poza konwencje obowiązujące przy pisaniu tradycyjnych recenzji: jest zdecydowanie czymś więcej, usytuowanym na pograniczu między recenzją a esejem¹⁴. Trudno zawyrokować, czy obcujemy z nową konwencją gatunku, czy też jedynie z próbą przełamania skostniałego języka, który niejako *a priori* narzuca pewien, właściwy tylko sobie, kod porozumiewania. Zbiór opowiadań Hanny Krall w ocenie Katarzyny Janowskiej stanowi pewien paradoks jej twórczości, bowiem autorka *Zdążyć przed Panem Bogiem* zdobyła się na narracyjny liryzm najwyższej próby, a same opowiadania czyta się „ze ściśniętym gardłem”¹⁵. Wynika to z dwóch przesłanek – oszczędności zastosowanych środków wyrazu (brak jakiegokolwiek zbędnego słowa) oraz umiejętności analizowania pojedynczych, nawet najdrobniejszych faktów i nadawania im rangi biblijnych przypowieści, jakby okres czasu zagłady można było przewidzieć. Stąd perfekcjonizm pisarki, wyrażający się artyzmem najwyższego

¹³ Ł. Tischner, ...*ale by gonić go*, „TP” 2001, nr 41, s. 15.

¹⁴ K. Janowska, *Kłopoty z istnieniem*, „TP” 2001, nr 46, s. 9.

¹⁵ *Ibidem*.

lotu – stylem lapidarnym i skondensowanym jak współczesna poezja, symbolicznym i metonimicznym. Jak mówi autorka recenzji-eseju „Krall pisze książkę nie słowami, lecz milczeniem, jej opowiadania przypominają wiersz”¹⁶.

Mniej kontrowersji, głównie ze względów warsztatowych, budzi praca Teresy Walas *Milknięcie*, krytyczny esej o powojennych *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej. Znana krakowska uczona, przyjaciółka Wisławy Szymborskiej i znawczyni współczesnej literatury, po raz kolejny udowadnia, że nawet tematy niezbyt popularne i zepchnięte gdzieś na margines życia literackiego, jeśli są dobrze napisane, mogą stanowić znakomitą lekturę i być doskonałym przewodnikiem po meandrach naszej współczesnej kultury. Zresztą to pewien charakterystyczny rys tygodnika, aby co jakiś czas przywracać pamięci pisarzy wybitnych, dla których jest jedynie miejsce w szkolnych podręcznikach. Teresa Walas udowadnia, że tak być wcale nie musi, że literatura po wielu latach odczytywana na nowo jest równie atrakcyjna, co w czasach jej powstawania. Stąd wiele nowatorskich i bardzo odważnych opinii podważających m.in. sens starości, okresu w życiu bardziej „chmurnego niż durnego”, ale równie, a może bardziej, dramatycznego niż młodość. Walas podąża tymi właśnie szlakami, poszukuje odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu zbliżanie się do kresu istnienia decyduje o kształcie dorobku artystycznego autorki *Medalionów* i czy tylko naiwną wiarą w nową władzę trzeba tłumaczyć związki pisarki z komunizmem? Na te pytania odpowiadają *Dzienniki*, będące podsumowaniem dorobku twórczego, ale także życiowego Nałkowskiej. Przy okazji Walas ujawnia zwątpienia autorki, zawiedzione nadzieje, rozpacz w chwilach słabości. Badaczka okazuje się nie tylko wytrawną znawczynią twórczości Zofii Nałkowskiej, lecz także kobiecej psychiki w sytuacji zbliżania się do kresu życia. Buduje bardzo intrygujący konterfekt pisarki, który był uwarunkowany wiarą (jednak nie w duchu tradycyjnej religijności katolickiej). To wiara w materialistyczny monizm, dążący do „zaakceptowania doczesności jako pełnej formy bytu”¹⁷. Poszukiwanie człowieka i prawdy o nim – takie przesłanie wyłania się z większości esejów, zwłaszcza tych, w których przedmiotem analizy nie tyle jest twórczość, ile pisarz obserwowany w perspektywie jakiegoś odcinka czasu.

Wiele miejsca wśród publikacji zamieszczonych w dziale kulturalnym zajmują recenzje książek. Wśród nich na uwagę zasłużyła dogłębna analiza opowiadań Kazimierza Orłosa, zebranych pod wspólnym tytułem *Drewniane mosty*, pióra Wojciecha Lipowskiego¹⁸. Autor recenzji starannie waży słowa, aby oddać właściwy sens i znaleźć klucz do interpretacji niełatwego przecież dzieła. Orłoś pozostaje wierny prozie realistycznej, co wcale nie oznacza, że łatwej w odbiorze – proza ta skupia w sobie duży ładunek dramatycznego napięcia, gdy przed-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ T. Walas, *Milknięcie*, „TP” 2001, nr 46, s. 8–9.

¹⁸ W. Lipowski, *Widok z mostem w tle*, „TP” 2002, nr 2, s. 13.

stawiony opis świata zadziwia realizmem, przyzwoleniem na epatowanie czytelnika zdarzeniami „zatrzymanymi w stopklatce”, co skłania do refleksji nad sprawami ludzkiej nędzy, okrucieństwa, handlu narkotykami. Lipowski kończy konkluzją: „w «Drewnianych mostach» zmieniają się obrazy, pory roku, twarze, ludzkie ślady przysypane liśćmi”¹⁹. Czyli znowu pisarz oferuje czytelnikowi magię opisu, polegającą na poszukiwaniu i odnajdywaniu: z ludzkich śladów rozspanych i rozproszonych ułożyć mozaikę zdarzeń, składającą się z wielu losów, w celu pokazania fragmentów prywatnych biografii. Zadanie tyle trudne, ile frapujące, z którego pisarz wywiązał się znakomicie.

Wyróżnikiem Nowego Roku jako czasu narodzin i odrodzenia, degradacji zła i grzechu, jest ucieczka w krainy „sielskie, anielskie”, pozbawione zła. To również osnowa tematyczna większości tekstów zamieszczonych w pierwszym numerze z 2002 r. Wątek ten najdobitniej podjął Jan Błoński w eseju *Znów o polskim raju*²⁰. Punktem wyjścia dla rozważań jest paradygmat rodziny, rozpisany na wiele utworów literatury polskiej, poczynając od *Pana Tadeusza*, a skończywszy na *Kronice wypadków miłosnych* Tadeusza Konwickiego. Ale dla badacza współczesnej i dawnej literatury nie chronologia jest najważniejsza, tylko wspólnota, cechy łączące od wieków życie w rodzinie. Okazuje się bowiem, że wyróżnikiem wszystkich rodzin był zwyczaj, uświęcony prądowną tradycją rytuał postępowania. Jeśli w *Kronice wypadków miłosnych* licealistów łączy miłość, to przeżycia zarówno wzniosłe, jak i trywialne są przedmiotem zainteresowania ze strony ogółu. Nigdy nie jest to problem indywidualny, lecz zbiorowy. Podobnie jak geograficzne otoczenie miłości – przyroda – zawsze współtworzy klimat dla miłosnej adoracji, a jednak zjawisku antropomorfizacji towarzyszy proces socjalizacji przyrody „w tym sensie, że widziana jest często na kształt rodziny”²¹. Rodzina i przyroda, które pojawiają się we wspólnym zespole, są wyraźnie przez badacza idealizowane, potwierdzając Mickiewiczowskie twierdzenie o istnieniu kresowego raju, tak pięknie odmalowanego w *Panu Tadeuszu*.

Niekiedy jest i tak, że prawie cały numer pisma wypełniają materiały poświęcone polskiej literaturze. O prozie Henryka Grynberga wypowiedziano wiele mądrych myśli, jednak dopiero w eseju Marka Zaleskiego ta niełatwa przecież proza odnalazła drogę do czytelnika²². Krytyk swój sukces zawdzięcza prostocie ujęcia tematu – analizuje twórczość Grynberga, jakby była to „szczelina w murze”. Zasadniczym problemem całego tekstu jest pamięć, a właściwie jej poszukiwanie. Pamięć zbiorowa i indywidualna, skupiona na odtwarzaniu przeszłości nie z martyrologicznym „zadęciem”, ale dla zachowania wierności wobec prawdy i historii. W prozie Grynberga uderza dbałość o szczegóły – i ten

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ „TP” 2002, nr 1, s. 18.

²¹ *Ibidem*.

²² M. Zaleski, *Mowa traumy. O prozie Henryka Grynberga*, „TP” 2002, nr 24, s. 12.

aspekt podnoszony jest przez krytyka jako jeden z najważniejszych przejawów pisarstwa współczesnego. I całkiem słusznie, bowiem to proza oparta o metaforę, w tym również metaforę śmierci przedstawianą w wielu wariantach tematycznych (*Dziedzictwo*). Pisarstwo Grynberga cechuje proces ciągłego dorastania mentalnego. Zaleski bardzo głęboko wnika w egzystencjalną tożsamość postaci, ale także uwarunkowań czyniących człowieka odpowiedzialnym za zachowanie pamięci, głównie o przeszłości. W tej mierze Holocaust jawi się jako odpowiedzialność żyjących za zmarłych, jako proces swoistego „obcowania i koegzystencji duchów”. Jakże to z gruntu Heideggerowskie myślenie o współczesnej literaturze.

Z odmiennych oczekiwań wobec eseju zrodził się tekst Piotra Śliwińskiego o poezji Anny Frajlich²³. Jeśli przedmiotem krytycznej rozprawy są wiersze poetki dość słabo znanej, której debiut sprzed ponad dwudziestu lat przeszedł niemal niezauważony, to rzecz nabiera nowego wymiaru i wymaga ponownej oceny. A jeśli esej ów pisze wytrawny badacz literatury współczesnej, wówczas nabieramy przekonania, że obcujemy z liryką wartościową i dojrzałą. Tak jest w istocie – Śliwiński podkreśla niezależność poetyckiego wyrazu, zdolność do przekształceń lirycznej symboliki, co tylko udowadnia rozległość poetyckiej wyobraźni Anny Frajlich. Drzewo pojawia się jako fantom sygnalizujący narodziny i potęgę natury, Eden zaś to kraina niepoznana, na pewno jednak pozbawiona dozy tajemniczości i piękna. Stwarza raczej poczucie zagrożenia i bardziej symbolizuje upadek niż bezpieczeństwo. Bardziej wciąga realność przeżyta – ona decyduje i nadaje kształt teraźniejszemu światu. Od niej nie ma ucieczki.

Refleksje Śliwińskiego, powstałe w związku z nowym zbiorem wierszy Anny Frajlich, pokazują wyraźnie, że w obecnych badaniach literackich zaciera się granica pomiędzy esejem a recenzją, że coraz częściej i łatwiej badacze przekraczają granice do niedawna jeszcze nieusuwalne. Ocenianie zawsze miało związek z recenzowaniem, natomiast przedmiotem eseju było analizowanie i syntetyzowanie. W pracy Śliwińskiego widać skuteczną próbę znalezienia „złotego środka” na współczesny dyskurs z czytelnikami. Ten sposób krytycznej wypowiedzi staje się niemal znakiem rozpoznawczym tygodnika i chyba nową formą przekazu treści literackich (tak samo wykreowany dyskurs z czytelnikiem występuje w eseju-recenzji Piotra Piaszczyńskiego *Alfabet samotności*)²⁴. Znowu autor dąży do syntetycznej pełni poprzez drobiazgową analizę wierszy, udaje mu się wychwycić akcenty nienowe, jak samotność i pustka, wyrażone za pośrednictwem poetyki „odwróconych sensów”²⁵.

²³ P. Śliwiński, *Sztuka utrzymywania równowagi*, „TP” 2002, nr 24, s. 14.

²⁴ P. Piaszczyński, *Alfabet samotności. O wierszach Jolanty Stefko*, „TP” 2002, nr 20, s. 15.

²⁵ *Ibidem*.

Godny uwagi jest także esej Marii Rydlowej, porządkujący narosłe przez lata prawdy, półprawdy i półcień, dotyczące *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego²⁶. Autorka swój bardzo wyważony tekst świetnie udokumentowała, m. in. wspomnieniami Karola Estreichera o Rydlu, twórcy *Betlejem polskiego*. Badaczka, polemizując z „plotkarską stroną” *wesela* Lucjana Rydla, powołała się na słowa Stanisława Pigonia, który odrzucił niepochlebny obraz poety, ukazany przez Boya-Żeleńskiego. W istocie stworzony został portret całkiem inny, odrzucający fałszywą plotkę i skupiony na prawdzie. Autorka zaakcentowała trwałą przyjaźń dwóch poetów – Rydla i Wyspiańskiego. Obu modernistów łączyła scena, którą chcieli zreformować i nadać jej wyższy status piękna i doskonałości. Słowem – przyjaźń oparta na zaufaniu, sympatii i męskim oddaniu. Jakże ważne są to stwierdzenia, jak wiele nowego wnoszą do współczesnej recepcji osób związanych z premierą z dnia 16 marca 1901 r.

Gatunki literackie, obecne na łamach tygodnika, są dość skonwencjonalizowane, niekiedy tylko odrzucone zostają definicja, poczucie ładu i harmonii i spotykamy się z odejściem od schematu, wytłumaczalnym specyfiką poruszanej tematyki. Taką nowością jest niewątpliwie rozmowa. Rozmowa właśnie, a nie wywiad, który jest często formą nieporządną i niechlujnie skonstruowaną, pisaną w pośpiechu i operującą uproszczeniami. Rozmowa zaś skupia się na wnętrzu interlokutora, manifestacyjnie odsłania piękno tkwiące w rozmówcy. Jest gatunkiem zawieszonym gdzieś w przestrzeni słowa, milczenia, gestu. Ten swoisty wyraz skupienia nadaje rozmowie wymiar literacki oraz wytwarza specyficzny charakter poruszanych tematów, które drażą niekiedy najtrudniejsze i najbardziej osobiste problemy.

Tę zamierzoną przez redakcję nowość realizuje Aleksander Franaszek w rozmowie z Krzysztofem Vargą²⁷. Pokazuje znaczenie pisarstwa Vargi i odsłania dotychczas niezauważane przez badaczy współczesnych mediów dystans i wizję świata na opak, jakimi operuje rozmowa. Taka dość przewrotna konstrukcja nie byłaby możliwa w wywiadzie, ze względu na swoją abrewiacyjność zmierzającego do skrótu. Rozmowa zaś pozwala zachować rozmówcy pewną dawkę humoru i autoironii, tak potrzebnej w każdym procesie porozumienia. Podobnie jak w eseistyce, stawiane są tu problemy ujęte w formę podrozdziałów, co trafnie ilustruje konwencję rozmowy. Autor tekstu całkowicie skrywa się w cieniu swego bohatera – właściwie tylko on ma niezbędne prawo głosu. Już początek zachęca do lektury. Narracja poprowadzona w 1. osobie robi wrażenie, jakby to Varga był w istocie autorem spisanych przez siebie wspomnień. Tak daleko idąca narracyjna subiektywizacja jest uzasadniona opisem świata, oglądanego

²⁶ M. Rydlowa, *Plotka i prawda*, „TP” 2003, nr 5, s. 14.

²⁷ *Zamiast oficerek nosiłem glany. Rozmowa Andrzeja Franaszka z Krzysztofem Vargą*, „TP” 2003, nr 6, s. 5.

z perspektywy jednej osoby. Czytelnik mimowolnie daje się uwieść, wpadając w pułapki zastawione przez Franaszka, daje sobie narzucić ów personalistyczny rytm przekazu, którego istotę stanowi perswazyjność oparta na technice dedukowania z faktów przeszłości. Czytelnik odbywa więc wędrowkę w świat, który ukształtował Vargę – od młodości aż po teraźniejszość:

Chodziłem do specyficznej szkoły – liceum Stowarzyszenia PAX pod wezwaniem św. Augustyna. Specyfika tej szkoły polegała nawet nie na tym, że było to liceum męskie i katolickie, ale że świetnie kanalizowano tam polityczne ciągoty uczniów²⁸.

W tej samej konwencji mieści się wzruszająca opowieść Czesława Miłosza²⁹. Wzruszająca, lecz nie ckliwa, opatrzona licznymi akcentami rozrachunkowymi z przeszłością, także literacką (m.in. konfrontacja z mitem Gombrowicza). Miłosz nazywa siebie nieco przewrotnie „przyrodnikiem”, czyli odkrywcą, poszukiwaczem nowego świata i ukrytego w nim sensu. Porusza również sprawy bardziej przynależne do pojęcia „przyrodnik” – do kwestii obrony zwierząt. Ten swobodny dyskurs o sztuce, o zagrożeniach cywilizacją dla dzikich zwierząt odbywał się w ramach działalności Uniwersytetu Latającego w Krakowie, powołanego do życia przez krakowskich intelektualistów, którzy dzielą się wieloma przemyśleniami z uczestnikami spotkań. Jak pisał Miłosz: „idea ochrony przyrody jest najzupełniej antydemokratyczna i z gruntu arystokratyczna”³⁰. Zdanie pełne przewrotnej maestrii, przewrotnej i niepokojącej zarazem. W nim właśnie tkwi głęboki sens całej sprawy, że obserwacja świata prowadzi do wniosków tyleż oczywistych, co zaskakujących. Elementem struktury świata, stale włączanym w jego sens, jest paradoks: gorzki i krzepiący, smaczny i pozbawiony właściwości. To dopiero wstęp. Zasadnicza wartość tekstu łączy się z pytaniem: jaki rodzaj zależności wiązał obu wyśmienitych pisarzy, Miłosza i Gombrowicza? Przede wszystkim nowoczesność, europejska antyzaściankowość i nawet pewna neurotyczna rozkosz w poznawaniu i zgłębianiu materii świata realnego oraz duchowego. Na pewno też iskrząca się złośliwością prześmiewczość. Mimo to, a właściwie dlatego, Miłosz buntował się przeciw postawie autora *Ferdydurke*, bowiem „w moim instynktownym sprzeciwie wobec niego było coś z oporu cnotliwych stronników Syfona wobec sprośnych stronników Miętusa”. To wiele wyjaśnia, ale nie rozwiązuje zagadki fascynacji pisarstwem Gombrowicza.

Czesław Miłosz na łamach pisma wielokrotnie wypowiadał się jako krytyk literacki, entuzjasta dobrej poezji. Jedną z ostatnich przed śmiercią prób był esej o lirycie Józefa Czechowicza w stulecie urodzin poety³¹. To niewątpliwie nowy model w sztuce pisanie eseju – czytelnik otrzymuje bowiem tekst wspo-

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cz. Miłosz, *Przyroda*, „TP” 2003, nr 6, s. 12.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cz. Miłosz, *Poeta tamtej Polski*, „TP” 2003, nr 11, s. 9.

mnieniowy i biograficzny o trudach życia wybitnego liryka i jego poezji: pracy w redakcji „Płomyczka” i o uznawaniu wielu wierszy za mistrzowskie. Czechowicz nie stworzył własnej szkoły, ale dla wielu był wzorem poetyckiego opanowania formy. Gdzieś pomiędzy biografią Czechowicza a jego przemysleniami, którymi Miłosz chętnie obdziela odbiorcę, pojawiają się echa poezji katastrofistów wraz z prezentacją wybranych utworów. Dopiero po tych refleksjach zrodziła się potrzeba mówienia wprost o poezji Czechowicza – zmaganiach z wersyfikacją i ze słowem, z literackimi antenatami, za których Miłosz uznaje twórców renesansu i baroku, głównie Szymonowica i Zimorowica, którzy odcisnęli niezbywalne piętno na poezji katastroficznej. Czechowicz to poeta przemiany i ruchu, nieuznający osiadania na laurach, który często zmieniał poetyckie szablony: od ezoterycznej sielskości do zapowiedzi zbliżającej się i odczuwanej katastrofy.

Miłosz należał do najbardziej twórczych i aktywnych twórców tygodnika. Skala jego pisarskich zainteresowań zaiste bardzo rozległa – od drobnych wierszy, które od zawsze były swoistym jego znakiem rozpoznawczym, po eseistykę i recenzję, na drobnych felietonach literackich kończąc. Noblista swej wypowiedzi nadał synkretyczny charakter, będący kolażem gatunków: poezji, prozy eseistycznej i recenzji właśnie. Stały dział, jakim była „spizarnia literacka” zadebiutował w roku 2004 i zakończył żywot wraz ze śmiercią jego jedynego redaktora. Już sam tytuł tego drobiazgu (zaledwie nie więcej niż ćwierć strony w każdym numerze) mówi wiele – spizarnia, a więc *varia*, różnorodność tematów i sposobów pisania. Miłosz ogłasza tam swoje wiersze (zawsze co najwyżej jeden), stając się bystrym komentatorem aktualnych wydarzeń (np. *Konfraternia*)³². Stworzył więc swój „mały świat”, miejsce, w którym czuł się bezpiecznie i pewnie jako pisarz. To miejsce duchowej autonomii i niezależności myśli. Komentarze zawsze wygłaszane były prozą i zawsze odnosiły się do teraźniejszości. A obok niestrudzenie widniał najnowszy wiersz, wyraz potęgi starczego umysłu, który z racji upływu lat nie zatracił zdolności twórczych.

Obserwacja wszystkich numerów tygodnika z roku 2004 pozwala wysnuć wniosek, że coraz mniej literatury gości na łamach pisma. Zjawisko to należy tłumaczyć dwojako – na pewno kryzysem literatury współczesnej, brakiem artykułowania spraw ważnych dla polskiej inteligencji przez pisarzy „trzech pokoleń”³³. Trzeba jednak sprawiedliwie stwierdzić, że rozwój współczesnych mediów wymusił jakościową zmianę, gdyż do omówienia pozostało znacznie więcej nośników informacji niż tylko literatura zlokalizowana w kilku wybranych gatunkach.

³² Cz. Miłosz, *Konfraternia*, „TP” 2004, nr 2, s. 17.

³³ Myślę tu o pisarzach urodzonych pod koniec lat czterdziestych, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, którzy mogliby zająć miejsce pokolenia najstarszego, jeszcze z lat dwudziestych i trzydziestych. Domniemywać można, że nie wystarczało pomysłów czy umiejętności.

Redakcja pisma zawsze aktywnie reagowała na teksty ważne, bez względu na to, kto był autorem. Michał Głowiński z „Tygodnikiem Powszechnym” współpracował już od końca lat pięćdziesiątych. Zabierał głos, gdy uważał, że tak należy uczynić i gdy miał coś istotnego do powiedzenia. Na łamach pisma stworzył wiele nowych form wypowiedzi, a tym razem zaproponował formę eseju okolicznościowego. Taką okazję stworzyła pięćdziesiąta rocznica śmierci Juliana Tuwima, skwitowana przez Głowińskiego tekstem, który otwiera nowe przestrzenie wrażliwości estetycznej. Autor stawia trafną tezę o konieczności zmiany wizerunku poezji Tuwima: liryka ta ewoluuje wraz z upływem czasu i wraz ze zmianą dokonywanych ocen. Badacz patrzy więc na poezję Tuwima z perspektywy początków XXI w., uznając wyjątkowość utrzymywania więzi z tradycją oraz w „rafinowaniu mowy potocznej”³⁴, co w ostateczności nie było wcale tak częstym zjawiskiem. Głowiński stwierdza, że dzieło Tuwima ciągle żyje i ma się dobrze, aczkolwiek nieraz jeszcze będzie poddawane wielu przewartościowaniom.

Przynajmniej raz na pół roku redakcja powołuje do życia jednorazowo dział „Książki tygodnika”. Najczęściej są nimi nowości wydawnicze, lecz także dzieła wznawiane, jak przypominiana czytelnikom wielka edycja literatury rosyjskiej. Głównym zamierzeniem redakcji było przybliżenie tego, co w literaturze polskiej i obcej działa się lub dzieje wartościowego i czy faktycznie obecnie możliwe są interesujące debiuty. To także specyfika roku 2004, że znacznemu rozszerzeniu uległa paleta prezentowanych książek – właśnie książek, a nie zawartych w nich treści, redakcja zwraca się bowiem do czytelnika obytego z literaturą, który ma w niej dobre rozeznanie i ukształtowane już preferencje.

Czytelnikowi mniej wyrobionemu literacko bądź tylko bardziej zagubionemu w meandrach kultury, proponuje się przegląd recenzji, niewątpliwie ułatwiających dobór odpowiednich do zainteresowań tytułów i treści. Spośród ich liczного grona nowatorstwem ujęcia wyróżnia się tekst Jana Strzałki o „czarnych kryminałach” Aleksandry Marininy³⁵. Różnica między recenzją Strzałki a pozostałymi polega na filozofii ujęcia tematu: autor nie omawia twórczości Marininy wprost, lecz kreuje wokół niej symbolikę uwiedzonego piękna poprzez nadawanie poszczególnym fragmentom tekstu śródtytułów, np. *Agata i Aleksander*, *Kobieta-komputer*, *Kilka adresów*. Każdy z nich podejmuje inny wątek twórczości Marininy, w każdym znajdują się niebanalne oceny autora, wzbogacone próbami umiejscowienia tej twórczości w ramach procesu historycznoliterackiego. Stąd uwaga, że recenzja zdecydowanie wychodzi poza swoje funkcje ocenające i jest drobnym esejem o powieściach Marininy i jej związkach z tradycją kulturową, nie tylko literacką, lecz i medialną.

³⁴ M. Głowiński, *Tuwim po latach, czyli poeta w czyścicu*, „TP” 2004, nr 1, s. 15.

³⁵ J. Strzałko, *Feministka kontra zbrodniarze*, „TP” 2004, nr 16, s. 15.

Sporadycznie na łamach tygodnika gości większy fragment prozy. Redakcja zamieściła opowiadanie Włodzimierza Odojewskiego *Nie mogąc obudzić się jeszcze*³⁶. Sen, który stał się udziałem narratora, epatował grozą niepokoju i przecucia końca – prawie naga Magdalena, kusicielka i grzesznica, a obok narrator, nie zdający sobie sprawy, kim jest. Odszukiwanie tożsamości w strzępkach i w ułamkach zdarzeń, które często nie są przejawem życia, lecz snu, stanowi o wartości tej prozy. Zawsze fascynowało Odojewskiego pytanie o indywidualną osobność świata (*Zasypie wszystko, zawieje*), świata istniejącego w ludzkim wnętrzu, na obrzeżach współczesności. Inność i podobieństwa przyciągają się nawzajem, tworząc żywy świat wartości, w którym czas jakby przestał istnieć. Weronika, piastunka narratora, była i zniknęła, podobnie babcia i dziadek. Czas zatrzymał się, a narrator coraz bardziej pograżał się w świecie ludzi zmarłych, których spotkał we śnie i którzy kojarzyli mu się z dzieciństwem.

Marian Stala nie angażuje się w rozpoznanie tekstów błahych i pozbawionych wartości. Ma dar, którego można pozazdrościć – jeśli już chwyta za pióro, to dla wspólnego dobra. A dobrem tym jest literatura narodowa, a właściwie jej poetycka gałąź. Takie wyróżnienie spotkało twórcę już uznanego, ale wiecznie młodego i budzącego nadzieję, bo nieco ponad czterdziestoletniego Marcina Barana. Najnowszy jego tomik poetycki *Grająca wisienka* został poddany ocenie przez wymagającego krytyka, który wierszom nie szczędził słów uznania³⁷. Stala podkreślił intelektualny rygoryzm oraz poetycką świadomość posiadanego warsztatu. Paradoksalnie nie zmienia się przez to wcześniej wyrażona przez Barana definicja poezji: rygoryzm, owszem, ale na usługach impresji i emocji. Baran w tomie *Grająca wisienka* przekomarza się sam ze sobą, a jednocześnie z nieobytym odbiorcą, któremu zwraca uwagę na piękno świata zamknięte w wierszach. Jednocześnie pozbawia czytelnika złudzeń, że poezję można odbierać także przy kolacji – do jej recepcji potrzebne jest skupienie i cisza, warunki niezbędne, aby z należytyym szacunkiem kontemplanować dzieło literackie.

Mimo że „Tygodnik Powszechny” konsekwentnie podawał na swej karcie tytułowej, że jest pismem katolickim o społeczno-kulturalnym profilu, łatwo było odnieść wrażenie, że niektóre dziedziny życia kulturalnego są traktowane wyraźnie lepiej od innych. Dla przykładu: w roku 2005 zaczął się odwrót od eseistyki na rzecz form pośrednich, zawieszonych między pamiętnikiem a wspomnieniem. Być może to rezultat tragicznych okoliczności, które zaciążyły na całym roku 2005. Śmierć Jana Pawła II i w tym wypadku nie pozostała bez echa. Prezentowane w owym czasie gatunki nie robią wrażenia łatwych w lekturze, są wewnętrznie uporządkowane i skoncentrowane na słowie. Tak dzieje

³⁶ „TP” 2004, nr 15, s. 19.

³⁷ M. Stala, *Zmyślone przyjemności przemijania*, „TP” 2004, nr 18, s. 13.

się niemal w całym roku. Zanikła też typowa dla pisma różnorodność – literatury jest zdecydowanie mniej niż w poprzednich latach, a jeśli już się pojawia, wówczas zawsze zachowuje powagę, ganiąc sporadycznie przy okazji wyzyskiwaną wesołość.

Na uwagę zasługuje, niestety, tylko kilka tekstów. Trudno powiedzieć, czy ów brak był rezultatem powszechnego smutku, który zadziałał na twórców niczym potężne uderzenie, czy też ks. Adam Boniecki zarządził, aby pismo więcej poświęcało uwagi dotychczas nieco pomijanym dziedzinom sztuki, jak balet, taniec, teatr operowy i awangardowy, muzyka i szereg innych. W każdym razie to czas niezbyt dobry dla rozważań *stricte* literackich i dla literatury zamieszczanej w tygodniku, dawniej w dawce o wiele pokaźniejszej.

Grupę „wyróżnionych” otwiera niezwykle precyzyjny w stawianiu nawet kontrowersyjnych tez esej Piotra Śliwińskiego o najnowszej książce Mariana Stali *Przeszukiwanie czasu*³⁸. Całość ma doskonale rozplanowaną ramę metodologiczną, co w znakomitym stopniu ułatwia śledzenie tekstu nie tylko osobom sporadycznie obcującym z publicystyką naukową wysokiej próby. Na uwagę zasługuje swoiste rozdarcie tekstu na dwie części: na sferę przynależną intertekstualnie do nauki (wiele cytatów i kryptocytatów, m.in. z Miłosza) oraz sferę popularnej publicystyki (prostota i jasność wypowiedzi). Autor rozprawia się z pojęciami według niego fundamentalnymi, które zrodziły się pod wpływem lektury najnowszej pracy Stali, jak pojęcie niepełności, fragmentu (był to zarazem swoisty zarzut niedbałości interpretacyjnej), powagi (ze względu na wybitną erudycję krakowskiego uczonego), krytyki (także tej z pogranicza fenomenologii), przede wszystkim krytyki, używającej miary wobec dzieła literackiego i koniecznej do postępu samej literatury, itd. W sumie: dziesięć precyzyjnie zaprojektowanych podrozdziałów, oddających klimat i trwałą wartość książki Mariana Stali. A jest ona niemała, gdyż w zakończeniu pojawia się cenna myśl Śliwińskiego: „*Przeszukiwanie czasu* to książka o budowaniu duszy, posiada nieocenne świadectwo jako propaganda wiary w wielkość poezji”³⁹.

Ograniczenie jednych form kosztem drugich zawsze prowadzi do częściowej erupcji gatunku, o którym we wcześniejszych latach prawie nie było mowy. Problem dotyczy prozy wspomnieniowej – raz będącej jubileuszowym zwrotem w przeszłość, innym razem gatunkiem zbliżonym do pamiętnika. W pierwszym przypadku mowa o tekście Tomasza Fijałkowskiego, który postanowił przypomnieć sylwetkę Jana Twardowskiego z okazji 90. rocznicy jego urodzin⁴⁰. Uroczyste wydarzenie było okazją do wysnucia kilku refleksji na temat twórczości jubilata oraz podsumowaniem niemal całego życia. Rzecz o tyle intrygująca, że autor uczynił to w tekście nieprzekraczającym 1500 znaków, a więc jak na tę okazję bardzo krótkim. Najważniejszą część stanowiły reakcje

³⁸ P. Śliwiński, *Krytyk jako kustosz duszy*, „TP” 2005, nr 6, s. 12.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ T. Fijałkowski, *Jubileusz poety*, „TP” 2005, nr 18, s. 9.

czytelników na poezję Twardowskiego oraz opinie wygłaszane przez specjalistów (Kwiatkowski, Janion, Jastrzębski, Anka Kowalska), którzy niemal od początku widzieli w poecie kontynuatora tradycji franciszkańskiej. Mało tego – twierdzono, że św. Franciszek tak właśnie pisałby, gdyby żył. Autor zwrócił też uwagę na terapeutyczny charakter i autentyzm liryki Twardowskiego, a swoją teorię zbudował w oparciu o historię czytelniczki z Łodzi, która złożona chorobą w szpitalu, przepisała jedną z książek, chłonąc przy okazji każde słowo.

W kręgu wspomnień mieści się także niewątpliwie pamiętnikarski zapis Andrzeja Stasiuka⁴¹. Wędrówka autora po rozpadającym się świecie stanowiła doświadczenie bolesne i traumatyczne zarazem, w oczywisty sposób również niebezpieczne. Na każdym kroku bandytyzm i bieda, ludzie koczujący w rozpadających się namiotach, zaś życie z domów wyciekło wprost na ulicę: „co parę kroków stoi kilka krzeseł i stół”⁴². Dramaturgii dodają środki zastosowane przez Stasiuka – zdania są krótkie, urywane, pełne barwnego realizmu. Zupełnie zaś pozbawione symboliki, dozy fantazji, pozwalającej oddzielać literaturę od zwykłego życia. Łatwo to zrozumieć, bowiem obcujemy z pamiętnikiem, co prawda dość osobliwym – pamiętnikiem bez dat dziennych, miesięcznych i rocznych. Analizując strukturę narracji nabieramy pełnego przekonania o słuszności takiego definiowania. Uwagi typu: „trzy dni później byliśmy w Bajram Carii”, choć zawieszone w bezkresie czasu, jednak wyraźnie sytuują autora w konkretnej przestrzeni.

B. Liryka w „Tygodniku Powszechnym”

W każdym numerze pojawia się poezja, ale zebrana nieprzypadkowo, zawsze w związku z dominującym tematem. Jeśli uznać, że Rok Tischnerowski w „Tygodniku Powszechnym” spaja jedną klamrą wszystkie edycje pisma z 2001 r., to nie powinno zaskakiwać przypomnienie jednego z najsłynniejszych wierszy Charlesa Baudelaire’a *Rachunek sumienia*. Na przytoczenie zasługuje jedna fraza, będąca znakomitą ilustracją podjętych wcześniej kwestii:

Zegar, gdy północ wydzwania,
Z ironią nas pyta w tej chwili
Czyśmy dnia godnie użyli,
Co minął bez odwołania?

(przeł. M. Wronecka-Kreder, w. 1–4)⁴³

Eschatologiczne pytanie, postawione w pierwszej strofie, zostaje pesymistycznie rozwinięte w dalszej części. Wiersz wówczas nabiera nowego kształ-

⁴¹ A. Stasiuk, *Albania*, „TP” 2005, nr 32, s. 8.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ „TP” 2001, nr 28, s. 8.

tu i blasku, staje się radykalnym ostrzeżeniem przed nicością, pustką, przed życiem w świecie pozbawionym wartości:

To z daty poszła niecnota,
Bo w piątek dziś, trzynastego,
Dano nam zaznać nowego,
Heretyckiego żywota.

Jego merytoryczna zawartość skupia się na zagadnieniach poruszanych już w związku z seminarium poświęconym Tischnerowi. To wiersz, który inspirował i skłaniał do egzystencjalnych wyborów, do pytań stawianych sobie, na które nikąd nie ma dobrej odpowiedzi. Nie ma, bo i być nie może – Józef Tischner mówił o wartościach, nimi inspirował, nigdy jednak nikomu nie narzucał swego zdania. Podobnie wygląda poetyka utworu – „heretycki żywot” stanowi ostrzeżenie przed istnieniem w pustce i bez wartości, przed ludzką skłonnością niszczenia dobra. Obraz rzeczywistości bez Boga lub tylko z Bogiem degradowanym i deprecjonowanym, stanowi sumę człowieczego losu, w którego historię wpisuje się obecność grzechu jako symbolu bluźnierstwa i faryzeusztwa:

Przeklinać przyszło Jezusa,
Boski majestat niezbity,
Jak czynią to pasożyty
Przy wstrętnym stole Krezusa.
(w. 9–12)

Uderza jednak nikła zawartość tematyki literackiej w latach 2001–2005. Można ją zestawić z latami wcześniejszymi, kiedy faktycznie redakcja starannie walczy o „rząd dusz” i wie, że obok kwestii religijnych, traktowanych obligatoryjnie, należy wielką uwagę skupić na problemach narodowej kultury, w tym i literatury (lata 1995–2000). W okresie nieco tylko późniejszym daje się zaobserwować proces wręcz przeciwny, będący wyrazem pewnego zniechęcenia bądź znużenia tematyką literacką. Andrzej Franaszek, ówczesny szef działu kulturalnego twierdził, że problem tkwi zupełnie gdzie indziej, mianowicie w braku dobrej literatury i wartościowych debiutów wartych szerszej refleksji i zauważenia⁴⁴. Nawet w sytuacji pewnego kryzysu właśnie związanego z brakiem wartościowych tematów i dającym się powszechnie odczuć upadkiem w mediach kultury wysokiej, publicyści pisma nie ustają w poszukiwaniu interesujących zagadnień, które mogłyby zaintrygować współczesnego czytelnika. I tak w kolejnym numerze z wielką starannością zaprezentowano liryki mało znanej poetki Jolanty Stefko. Redakcja postępuje z autorką dość bezceremonialnie, bowiem nie poświęca jej ani linijki biograficznego wstępu (a taki dla mniej zorientowanych w najnowszej poezji z pewnością by się przydał). Traktuje ją

⁴⁴ „TP” 2001, nr 28, s. 17; rozmowa redakcyjna o literaturze najnowszej.

niczym poetkę dobrze zdomowioną na mapie polskiej literatury. Z kilku wierszy przedstawionych w numerze 28. wyłania się obraz artystki wrażliwej, dobrze obeznanej w tradycji literackiej, dla której skrót i dążność do treściowej kondensacji stają się znakami rozpoznawczymi. W tym bliska jest symbolistom oraz Awangardzie krakowskiej, zwłaszcza Julianowi Przybosiowi, z którego czerpie inspirację artystyczną na kilku poziomach przekazu: słowa – gdy eliptycznym skrótem zmierza do kondensacji myśli bliskiej aforystycznej zwięzłości, składni – gdy abrewiacyjnymi zabiegami udaje się utrzymać myśl w zdaniu-wierszu. Skłonność do syntezy wynika z chęci i potrzeby wyrażania uczuć niezwykle intymnych i wcale niebanalnych. Bez popadania w nadęty patos Jolancie Stefko udało się utrzymać doskonałą harmonię między słowem, narzędziem każdego poety, a tematyką „wyłącości”, opartą na sprowadzeniu najintymniejszych doznań do kategorii indywidualnego cierpienia – bez płaczu, ale za to z poczuciem wszechogarniającego bólu i wstydu śmierci:

Nie wystygnie ból.
Niemożliwa jest łagodniejsza śmierć.
Nie wiem, dlaczego tak musi
Być. I skąd ta pewność
Nie wystygnie ból⁴⁵.

Wiersze bez tytułu porażają swoją głębią i przejrzystością literackiej przestrzeni – niczym w lustrze odbijają się potężne dawki bólu w kameralnej formie. Artystka potrafi zamknąć zagadnienia uniwersalne w ramy indywidualnego przeżycia, wyraz zagubienia, ale i poszukiwania, gdyż ból „nie wystygnie”. To wiersz chyba najbardziej przejmujący, a jednocześnie najbardziej konkretny spośród wszystkich utworów zamieszczonych w piśmie. Szczególne słowa należą się dwóm pozostałym lirykom, mającym formę ewangelicznej modlitwy: tyle że to modlitwa na wskroś nowoczesna i nieśmiała, pozbawiona Boga żywego. Nieśmiała, bo stawiająca pytania, na które nie ma odpowiedzi. Trochę sokratejskie poszukiwanie prawdy odbywa się nie w zaświatach, ale tu, na Ziemi, w konkretnej przestrzeni, gdzie mają miejsce sytuacje, jakby wysnute z filozofii Emmanuela Kanta:

Położyć się na śniegu
Twarzą ku niebu wchłaniać
Ciszę, cień, czyste
Światło gwiazd.

(*Modlitwa bez Boga*)

Niemal natychmiast nasuwa się skojarzenie z Kantowskim niebem – przestrzenią istniejącą gdzieś ponad, ale również wewnątrz, gdyż prawo moralne stanowi rodzaj etycznego zobowiązania. A wszystko podkreślone metaforą ciszy i cienia, jakby wprost wysnute ze słynnego tomiku Tadeusza Micińskiego *W mroku gwiazd* i z lirycznej delikatności literackich dźwięków Iwaszkiewiczowskich

⁴⁵ „TP” 2001, nr 28, s. 8.

Oktostychów. Potrzeba ucieczki przed światem wymaga zanurzenia się w bezkresie i w onirycznym oczekiwaniu na zatopienie się w świetle gwiazd. To spojrzenie na wszechświat w pozycji leżącej wcale nie oznacza, że Bóg jest niepotrzebny, że gdzieś przepadł. Cisza i oderwanie od rzeczywistości mogą być tylko tymczasowe, gdyż i tak na końcu znajduje się wielka platońska materializacja idei – w tym wypadku Boga. Początek wcale jednak nie wskazuje, że nastąpi dotarcie, że niewyrażony i niewyobrazony Bóg pojawi się jako wielka idea dobra, patronująca ludzkiej egzystencji. Już tytuł jest prowokacyjny – *Boże mój, Boże mój, czemuś mnie zgubił..* – odważna trawestacja ostatnich słów Chrystusa Ukrzyżowanego. A jednak po mozolnych poszukiwaniach, po wyzbyciu się pokus i przewycięzeniu własnego niedostatku i niedoskonałości, następuje odnalezienie. Gdy po pokonaniu grzechu i umocnieniu w sferze religijnych doświadczeń czeka ostateczna nagroda, będąca spełnieniem:

A potem jednak znajduję, nawet nie wiem jak, to
Najważniejsze ze wszystkich słów.
(w. 16–17)

Poetycka tonacja mistycznego odnajdywania drogi do Boga nie zawsze gości na łamach „Tygodnika”. Trzeba wręcz wysnuć tezę, że właśnie w dziedzinie sztuki: w poezji i w przedstawianej sporadycznie prozie widać najgłębiej ów pluralizm znamieny dla wizji Kościoła posoborowego, dla swoistego ekumenizmu, który stanowi manifestację jedności z braćmi myślącymi inaczej, a niekiedy nawet zupełnie niereligijnie. Ale czym, jeśli nie oczekiwaniem na spełnienie, jest religia? Czyż nie w oczekiwaniu widział sens religijnej tożsamości człowieka Leibnitz, gdy głosił jego autonomię w potrzebie ucieczki od niewoli własnego ciała? Podobnie rzecz wygląda w wierszach Jakuba Pacześniaka – można w nich odnaleźć wiele chrześcijańskich akcentów, ale właśnie ekumenicznych, bez Boga obecnego w słowie, ale o którego istnieniu nie należy wątpić ani nawet go domniemywać. Wyraźnie ujawnia się jedna z rozpoznawczych cech i zalet współczesnej liryki – zwięzłość, zmierzająca do pointy. Niewątpliwie to znak czasu, gdy spiętrzeniu metafor towarzyszy zupełnie oczywista przestrzeń milczenia wyrażająca niemoc, poczucie niedosytu i egzystencjalny bezwład:

Nie było powodów,
Żeby nie sięgnął po telefon.
Milczeniem nic doprawdy
Nie usiłowałem powiedzieć.
Tak jak teraz nie potrafię,
Cały ten niepotrzebny zamęt,
Nie istniejące strategie,
Powroty, nad którymi nie panuję,
Nie nadążam...

(*Znów szukam ciebie po mojej stronie*)⁴⁶

⁴⁶ „TP” 2001, nr 39, s. 18.

Jednocześnie daje się odczuć wszechwładna pustka: nie ma nadziei, że świat w rozsypce powróci do właściwego rytmu. Nie ma też nadziei podmiot mówiący, gdy sam daje dowód rozczarowania, bezradności i zniechęcenia. Skądinąd zastanawia, dlaczego współczesna poezja, głównie ta powstała w okresie ostatnich piętnastu lat, brzmi tak pesymistycznie, dlaczego posiada niemal wyłączność na dramatyczną koegzystencję degradacji i braku nadziei, smutku i dekadencji. Nawet w lirykach bardziej „rozbrykanych”, gdy myśl poetycka zdaje się odrzucać ograniczenia własnego umysłu i ducha, nieodparcie wzrasta przeświadczenie, że ów optymizm jest tylko chwilowy i że pojawia się wyłącznie ze względu na niestosowność ciągłego smutku, ale to on decyduje, jakby posiadał monopol na ludzkie życie. Jakże metaforycznie zatem wygląda śmierć oglądana oczami człowieka, doznającego jej dotyku w sposób wręcz namacalny i dosłowny:

Najgorzej nad ranem. Koniec najgłupszy
z możliwych. Widać jak na dłoni.
Teraz w pokoju obok. (Tak ściśle przylegać
do siebie?). Czekanie, wychodzenie. Drobiazgi,
które dużo znaczą.

(w. 1–5)

To poezja eleganckiej dystynkcji, poezja pseudonimowania, a nie mówienia wprost. Zresztą taka była wówczas tendencja – przedstawiania na łamach pisma wierszy, których sens skrywał się za zasłoną subtelnych metonimii, dających wyobrażenie o współczesnej kulturze poetyckiego słowa.

Niezbyt często zdarza się, żeby redaktorzy tygodnika pokusili się o edycję na swoich łamach wierszy *stricte* religijnych. Takiej postawie nie należy się dziwić – zawsze bowiem redakcja w szczególny sposób dbała o zachowanie pluralizmu światopoglądowego, a nawet obawiano się posądzeń o stronniczość. Dotychczasowa analiza zgromadzonego w „Tygodniku Powszechnym” materiału literackiego skłania do dość oczywistego wniosku, że liryka zawsze podkreśla ideę danego numeru – jeśli przeważa materia ekumeniczna, to wybór pada na grupę utworów poświęconych religijnemu uniwersalizmowi. I tak jest w omawianym przypadku. Joanna Salamon w wierszu *Anioł czasu kragłego* potwierdza starą prawdę, że tradycyjny rytm i rym budzą większe zainteresowanie czytelnicze niż liryki oparte na konstrukcji abstrakcyjnej i symbolicznej. Przedstawione w listopadowym numerze wiersze udanie wpisują się w poetykę jesiennego pejzażu, przede wszystkim jednak uciekają w stronę rozwiązań harmoniczych, pozwalających łączyć utwory z poetyką tradycji romantycznej. To nie jest rodzaj niewolniczego epigoństwa, raczej celowe podkreślanie zalet poezji wyrastającej z triadycznego podziału na rym, rytm i strofikę:

Na ziemi o czwartej nad ranem
Słychać wichru nutę saturnową
Rzeczy mają kształty zamazane,
Jakby z formą rozstawało się Słowo.

(*Anioł czasu krągłego*, w. 1–4)

Zwłaszcza w pierwszym i w drugim wersie odnaleźć można echa *Piosenki o końcu świata* Czesława Miłosza. Wymowa całości również jest podobna – dominuje wizja zagłady, apokalipsy, która dokonuje się nie wprost i nie dosłownie, lecz poprzez sygnały zwiastujące grozę i cierpienie. Bólu nie da się ukoić, jest immanentnie związany z ludzkim bytem. Pytania retoryczne tylko podkreślają abstrakcyjną niewolę związaną z ziemską egzystencją – tu i teraz:

Jak zapytać ziemię – naturę
W barykadę zmienioną i bunkier –
Czemu życie musi się łączyć z bólem,
Jakby ból był wcielenia warunkiem?

(w. 5–8)

Zastanawia pewien fakt, który nie do końca daje się zinterpretować, ale którego uzasadnienie wydaje się racjonalne. Rok 2001 był rokiem szczególnym ze względu na zamachy terrorystyczne, głównie w Stanach Zjednoczonych, stąd tak posępna i groźna „twarz świata”, jaką daje się zaobserwować w omawianych lirykach i to niemal wszystkich. Oczywiście każdy z autorów daje próbkę talentu i umiejętności, każdy próbuje na swój sposób przedstawić dręczące go niepokoje i lęki, dzieje się to, niestety, w dramatycznie zarysowanych barwach szarości i uniwersalnych pytań, odnoszących się do przyszłości świata.

W kolejnych latach łatwo zaobserwować specyfikę, będącą wyróżnikiem pisma, nadającą mu jakby odrębny charakter. Można powiedzieć, że już od pierwszych numerów w roku 2002 daje się odczuć dążność do tworzenia w obszarze jednego numeru swoistej monografii, obejmującej swym zakresem jeden region geograficzny. Numer drugi poświęcony jest w całości kulturze czeskiej. Stąd nie dziwi pomysł przedstawienia dosyć reprezentatywnego wyboru wierszy Jiriny Haukowej⁴⁷. Z noty biograficznej niewiele wynika, widać, że i tłumacz miał problemy z przybliżeniem poetki polskiemu czytelnikowi. Wiadomości o Haukowej są nader skąpe, ale niektóre z nich warto przytoczenia – czeska poetka debiutowała w okresie wojny, potem z wielką nieregularnością pojawiały się kolejne dzieła⁴⁸. Zastąpiła także jako tłumaczka z literatury angielskiej, a tematem swoich wierszy uczyniła alienację, upływ czasu, proces starzenia. Najpiękniejszym spośród kilku liryków jest *Rozstanie*, w którym proces samotności, alienacji, pewnego pogodzenia z życiową porażką prowadzi do autodestrukcji:

⁴⁷ I. Haukowa, *Wybór wierszy*, przeł. L. Engelking, „TP” 2002, nr 2, s. 14.

⁴⁸ Więcej informacji: *ibidem*.

Pamiętasz:
w lutym był mróz i padał śnieg,
skuleni pod murem mówiliśmy –
gdybyż tak był lipiec...

Jest lipiec, a my mówimy:
taki mróz, taki mróz,
ach jak nam było
w lutym ciepło.

(Rozstanie)⁴⁹

Szkoda jedynie, że brakuje kontrapunktów dla utworów z gruntu nihilistycznych (taki wydźwięk posiadają niemal wszystkie wiersze reprezentatywne dla tej twórczości). Nie można tego faktu tłumaczyć jedynie wewnętrzną emigracją przeciw komunizmowi, bo taki był los wspólny większości twórców znajdujących się pod sowiecką okupacją. Raczej specyficznym rodzajem wyobraźni twórczej, która była zdominowana przez obrazy ludzkich nieszczęść i samotności głównie w obliczu powszechnego zła.

Obok prób przyswajania polskiej publiczności poetów obcych, pojawił się nowy rodzaj komunikacji literackiej z czytelnikiem. Był nim wręcz modelowy przykład koegzystencji – znany i uznany poeta na łamach opiniotwórczego pisma umieszcza swoje najnowsze wiersze. Nieczęsto spotkać się można z takim rodzajem traktowania sztuki. Zazwyczaj redakcje, jeśli już decydują się na poezję, to zamieszczają wiersze o ustalonej renomie, rzadko nowe. Redakcja tygodnika poszła odmiennym torem, a zamiar udostępnienia szerokiej publiczności najnowszych wierszy Podsiadły okazał się zamysłem doskonałym. Zwraca uwagę ucieczka od denerwującego patosu lirycznego. Najnowsze utwory Podsiadły mieszają sfery *sacrum* i *profanum*, sprowadzając nawet niezwykle zdarzenia do rangi zwykłych i codziennych rzeczy. Trochę pobrzmiwają nuty poetyckie znane z Wojaczka, trochę z Baudelaire’a – jednak są to dalekie echa, a jeśli owe reminiscencje narzucają się nazbyt nachalnie, wówczas należy sięgnąć do samych wierszy, aby wyeliminować wrażenie wtórności twórczej i podążania ścieżkami sztuki od lat już wydeptanymi. Byłoby to wrażenie mylne i krzywdzące, bowiem zamieszczone w tygodniku utwory zadziwiają nowatorstwem myśli, poszukiwaniem środków wyrazu zdolnych do jak najbardziej oczywistego i jasnego wyłożenia skomplikowanej poetycko myśli:

Te słowne wyczyny, te niemęskie rymy, te osobiste wycieczki
rozbite w puch.

Tak, wieczne posągi i przypory katedr, płótna, że ho-ho,
ale tutaj

dwaj murarze przez trzy piętra głośno marzą o flaszce.

Pojedli. Betoniarka startuje i

Świat rusza swoim torem, świat rusza swoim torem.

(*Dzikie jabłko, trochę głogu*)

⁴⁹ *Ibidem*.

To poezja zaskakujących zestawień – zderzenie trwałości i ulotności, sztuki rozbijanej w puch i w gruncie rzeczy bardzo osobnej, bo nie interesującej wielu, i pracy murarzy obecnych poprzez marzenia o flaszce (jakże trwały w kulturze topos robotnika), czas wypełniony posiłkiem, wreszcie pracę. Ten schemat nie zmienia się od lat. Podsiadło kpi z tradycyjnych wyobrażeń o sztuce i o pracy: ze skrzytnie ukrytą ironią demonstruje powszechne pojmowanie sztuki, która dla wielu nie jest pracą ani dziedziną godną zainteresowania.

W tygodnikowej poezji rok 2001 był naznaczony piętnem refleksji i zadumy nad przyszłością świata, natomiast większość poetów publikujących swe teksty na łamach pisma w późniejszym czasie ucieka przed pesymistyczną tonacją w obszar, gdzie dominuje poczucie ładu i bezpieczeństwa. Smutek i pustkę zastępuje poczucie tworzenia i duma z wartości pozostawionych człowiekowi przez tysiąclecia. Prezentowana liryka zaczyna zaskakiwać coraz bardziej. Pobrmiewają w niej tony dotychczas nieznane, będące wyrazem potrzeby poszukiwania szczęścia w sferach ziemskich, wręcz idyllicznych. Przykładem wiersz Tadeusza Różewicza *Bajka*, w którym marzenia stają się bardzo realną rzeczywistością – można ją zobaczyć, dotknąć i przeżyć. Powrót w świat ziemskiej baśni jest przyjemny i trwały, jakby wysnuty z naiwnego snu dziecka. Arkadia dokonuje się wprost i jako wyraz indywidualnej tęsknoty dopomina się o czystość ludzkich uczynków i zachowań, gdyż zło nie znajduje do niej dostępu:

W świecie czystym

światle
nowo narodzonym
w Betlejem a może
w innym „podłym” mieście

gdzie nikt nie mordował
dzieci
ani kotów
ani żydów ani palestyńczyków
ani wody ani drzew
ani powietrza

(*Bajka*, w. 6–16)⁵⁰

Światło betlejemskie jest swoistym drogowskazem – wprowadza w Nowy Rok, ale w nim również tkwi ważne dla ludzi przesłanie, aby wyzbyć się zła. Stąd powrót do prawdziwych, jasnych i prostych wartości, które uosabia okres Bożych Narodzin. Znowu powrót do Raju – czasu narodzin, ale i wielkiej odpowiedzialności.

Ewa Lipska w swoich rozważaniach o raju idzie znacznie dalej. Świat jej wierszy nie jawi się jako sztuczna oaza piękna i doskonałości, ale jako Arkadia wpleciona w system wielu zależności i znaków kreujących jej wizerunek. To nie piękno dla samego piękna, lecz poszukiwanie prawdy w stwierdzeniu, że

⁵⁰ „TP” 2002, nr 1, s. 1.

raj potrzebuje własnej antytezy w postaci piekła. Dzieciństwo sielskie i anielskie (jak w wierszu *Dom*) zostaje rozbite wspomnieniem jego kresu związanego z upływem czasu. Czas jako domena piekła – jakże śmiałe i arbitralne twierdzenie, a jednocześnie głęboka prawda; gdy po latach wraca się wspomnieniami w kraj lat dziecinnych, skojarzenia bywają różne. W wierszu Ewy Lipskiej stanowią metaforę zniszczenia i katastrofy:

Moja niania przechodzi
Przez przekątną czasu.
Na stole złoty rosół.
Wzory angielskich listów.
Skrzypią nasze sekrety
Kiedy piliśmy tran [...]
W oddali nasz dom rodzinny.
Czarna skrzynka. Dygresja wypadku.
(*Dom*, w. 1–6, 10–11)⁵¹

Tytuł zaiste przewrotny. Czas zaciera wspomnienia, nie łagodzi jednak bólu śmierci, zwłaszcza gdy odchodzą najbliżsi, utożsamiani z domem i ciepłem. A więc jest to raj trochę na opak, bardziej budzi lęk wspomnieniami z przeszłości, niż zachęca do celebracji. Jest nieprzystawalny i sprzeczny – oaza domowej idylli została zakłócona katastrofą. Zatem metaforyczny wypadek oznacza kres raju i jego bezpowrotną utratę.

Ewa Lipska odgrywa w polskiej poezji podobną rolę jak Wisława Szymborska. Ujawnia prawdy najprostsze, pokazując absurd rzeczywistości, w której człowiekowi przyszło żyć. Zdarzenia codzienności uykają zagonionym ludziom, stąd poeci skłaniający do refleksji i do zastanowienia się nad naszym światem. A przede wszystkim nad człowiekiem, który rzadko uświadamia sobie swoje błazeństwo i pozorność, który kreując nowych bohaterów myśli, że uda mu się zbawić świat, a przy okazji uzdrowić własną duszę. W tej grze pozorów uczestniczy również religia, nieopatrznie strącona z drabiny świętości na ziemię. Ewa Lipska pokazuje, jak niebezpieczny to proces i jak bardzo jesteśmy odpowiedzialni za rozmycie się wszelkich wartości, które do niedawna jeszcze trwały w sposób niezbywalny. Nie dziwi więc ironiczna i groteskowa wymowa pierwszej strofy, będąca jednocześnie śmiałym oskarżeniem:

Tylu świętych
Że zastaniają już niebo.
Kupimy jeszcze plastikowego Chrystusa.
Wodę święconą, którą wchłonie
Bibuła grzechu.
Obserwuję uważnie
Niewierzące myśli.
(*Sokowirówka*, w. 1–7)

⁵¹ Cytaty z wierszy Ewy Lipskiej podaję za: „TP” 2002, nr 2, s. 15.

Wiersz brzmi bardzo dramatycznie, co podkreśla jeszcze tytuł – sokowirówka wyciśnie ostatnie „zeznania” (w. 10). Lipska ujawnia tragizm współczesnego człowieka, jego hipokryzję w świecie obowiązkowego rytuału i pochlebstwa. Za fasadą religii tak naprawdę nic się nie kryje, jedynie pustka i samotność.

Gdyby szukać wyróżników dla poszczególnych tekstów z literatury i o literaturze zamieszczanych na łamach tygodnika, uderzałby zadziwiający konserwatyzm – te same, powtarzalne wciąż formy wyrazu (eseje, recenzje, wiersze liryczne), podobna estetyka i metody pisania oraz analizowania tekstów. Tyle że jest to konserwatyzm dosyć przebiegły i roztropny – konserwatyzm nowoczesności, dzięki któremu łatwiej dotrzeć do każdego odbiorcy, a przecież „zblądzenie pod strzechy” to marzenie każdego twórcy.

Nie inaczej w latach następnych. Można jeszcze dodać, że ów dobrze w „Tygodniku” zauważalny konserwatyzm form literackich ma dalsze reperkusje, owocuujące tym razem szczególną dbałością o język i szatę artystyczną. Nadal na prawach stałego gościa pojawiają się najwięksi twórcy naszej literatury, jak chociażby Tadeusz Różewicz. Pierwszy numer z 2003 r. otwiera jego wiersz *Bajka*, będący swoistym mottem – nawiązaniem do okolicznościowego charakteru tego wydania: Nowy Rok z konieczności wymusza także reminiscencje bożonarodzeniowe. Wiersz umiejętnie wpleciony w konwencję numeru ma nieco symboliczny kształt, przywołujący wspomnienia modernistycznego pisarstwa. Zamarzyły na mrozie pąk czerwonych róż mieni się świetlnym blaskiem purpury oglądanej w perspektywie zimowego dnia. Efekt kolorystyczny polegał na znakomitym skojarzeniu bieli i wyrazistej czerwieni, towarzyszących czy też współtworzących Noc Betlejemską. Całość poddana została magicznej otoczce snu: w nim tylko mogą realizować się zjawiska niewyraźne, ułatwiające przyswojenie oczarowania symbolami ocalenia i niewinności jako znakami lepszego życia oraz czystego piękna. Tyle tylko, że taka wizja świata była zbyt banalna i prosta, stanowiła jedynie punkt wyjścia i sam poeta poprowadził z nią polemiczny dialog. Sen nie musi wcale stanowić wzoru piękna, może ono, a nawet powinno, tkwić immanentnie w życiu. Lepsze i czystsze życie jest tu i teraz, jest jak zmarzlina wydobywająca jaskrawe piękno róży:

Ścierpły mi nogi
Obudziłem się
Z długiego
Niewygodnego snu
W świecie czystym⁵²

Piękno opromienione blaskiem chwały, której wyrazem jest doskonałe światło:

⁵² Cytaty pochodzą z: „TP” 2003, nr 1, s. 1.

Świetle
Nowo narodzonym
W Betlejem a może
W innym „podłym mieście”

Sen oczyszcza i wyzwala, daje człowiekowi poczucie duchowego spełnienia i wiele ofiarowuje – zwłaszcza zachowanie pamięci o zmarłych rodzicach. Czas Bożego Narodzenia, jak żadna inna spośród wielu chwil spędzanych w roku, nastraja rodzinie, wywołując melancholijne wspomnienia o najbliższych, którzy odeszli:

Trzymałem za ręce
Tatę i mamę
Czyli Pana Boga
I było mi tak dobrze
Jakby
Mnie nie było

Wewnątrz numeru wybór najnowszych wierszy Ewy Lipskiej. Wszystkie dotyczą czasu: tego bezprawnie minionego i utraconego, bez przyszłości, ale i przeszłości. W każdym z wierszy Lipska dokumentuje kształt tradycji – „przez przekątną czasu” przechodzi niania, na stole, jakby w rytualnym znieruchomieniu, rosół i rozrzucone „angielskie listy”. W nich bowiem zanurzone są sekrety, które „skrzypią”, nieuchronnie informując o upływie czasu. Stary dom, stare meble skąpane w pachnącym upływie lat czasie, stanowią o szczególnej wartości tego niezwykłego wiersza, dzięki któremu odżywają dawne barwy, zapachy, uśmiechy i twarze. Wspomniany po latach „dom rodzinny” ciągle ożywa, bowiem nie da się wymazać z ludzkiej pamięci dziecięcego piękna istnienia. Dawnych wspomnień czar kończy zaiste rodzinna i pachnąca świętami refleksja: „W oddali nasz dom rodzinny”, tyle że wizja ta rodzi niezbyt szczęśliwe konsekwencje. Niczym dysonans, rozbijający sielską atmosferę domu, zjawia się brutalny kontrpunkt, który relatywizuje wszelkie doznania i wartości. Zjawia się niczym demiurg zła w postaci „czarnej skrzynki” jako „dygresji wypadku”.

Poetycki klimat neurotycznej opowieści szaleńca utrzymują wiersze Marcina Barana. Najbardziej uderzający w zaprezentowanym wyborze *Fałsz* jest udanym pojęciowym kolażem wyrazów „fałsz” i „szept”, a więc czymś pośrednim między prawdą a zmyśleniem, jawą a snem, czymś pomiędzy bliskością szeptu a smutkiem fałszu. *Fałsz* to wiersz niezwykły, jakby rozpostarty na nieskończonych przestrzeniach dialogu lirycznego, gdzie diabeł, synonim grzechu, staje się złowrogim przewodnikiem:

Co jakiś czas chichocze tylko cichutko:
Ty to masz dobrze! Chciałby nie zazdrościć
Diabłu tego, co diabeł robi, ani nie żartować
Że sam to robi bez wdzięku [...]

Ale najbardziej
Pragnie rzeczy zakazanych. Z przyjemnością wyczekuje
Chwil występnych. Cieszy się, gdy czuje, że ulega [...]

Prezentowane na łamach tygodnika gatunki liryczne pozwalają na wysnucie wniosku, że pismo stanowi doskonały obraz polskiej poezji po 1989 r., ale tylko w ramach konwencji w tygodniku obowiązujących. Przede wszystkim uderza konserwatyzm, tak treści, jak i formy. Przedstawiane wiersze bardziej lub mniej wiążą się z jakąś okolicznością, czy to świąteczną, czy też rocznicową. Brakuje więc wyrazistej cezury, dzięki której można byłoby powiedzieć, że jakaś forma liryczna stanowi gotowy już produkt ideowych koncepcji tygodnika. Są na tyle powtarzalne i skonwencjonalizowane, że trzeba mówić nawet o swoistym klasycyzmie tygodnikowych wierszy⁵³.

Przechowywanie nowych rewirów współczesności, gdy są one najeżone wieloma trudnościami i wymagają od czytelnika skupienia, jest zawsze trudne. Nie inaczej w przypadku recepcji wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza, który w wieku dojrzałym osiągnął poetycką biegłość, wręcz kunszt porównywalny z mistrzostwem. Wielkość poezji Rymkiewicza oraz liryki współczesnej w ogóle mierzy się miarą irracjonalnej proveniencji. Otóż poetycki kicz, którym zazwyczaj bywa karmiony czytelnik jako odbiorca znanych już od lat tych samych pomysłów i fraz, tym razem działa na korzyść artysty. Gdzieś po drodze twórczych poszukiwań szczęśliwie udało się Rymkiewiczowi zgubić charakterystyczny patos oraz zadęcie (jak w wierszu *Pogłaskanie*). Najwięcej pochwał należy dać wyjątkowo trafnie dobranej strukturze wiersza. Nie tej wcześniejszej, gdy występował jako propagator sestyny, modernistycznego białego sonetu czy dystychu, ale właśnie za poetycki umiar i powściągliwość, które dopomogły w konstruowaniu wierszy gładkich i tworzonych jakby z uroczą dezynwolturą: poeta nie obawia się rymów prostych (gramatycznych) czy nawet częstochowskich. Dzięki temu cały tom uzyskuje piętno pierwotnego piękna, zatopionego w tytułowym zachodzie słońca. Rym w prostej linii jest efektem słowa, a ono brzmi radośnie i pięknie, dynamicznie i z werwą, obserwujemy więc obraz niczym nieokiełznanej swobody i radości tworzenia.

Jeśliby próbować znaleźć elementarną cechę umieszczanej w tygodniku poezji, to jest nią prostota, bliska estetyce klasycystycznej, prostota oparta na dobrze wyważonym i skonstruowanym słowie, mająca oparcie w przywiązaniu do poruszania spraw trudnych, lecz wyrażanych za pośrednictwem dobrze przemyślanej formy, której zadaniem jest zainteresowanie zwykłego czytelnika i wywołanie w nim potrzeby głębszej refleksji.

⁵³ Pod pojęciem klasycyzmu rozumiem zupełnie inną konwencję niż ta, która obowiązywała choćby w oświeceniu, kiedy ważne było trzymanie formalnych wzorów na uwierzy (por. T. Kos-
tkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1976, s. 25–141). Tym razem
chodzi o szczególnie rodzaj uzależnienia od profilu pisma, które dokonywało z konieczności dość
selektywnego wyboru, podporządkowanego głównemu tematowi.

Liryka Julii Hartwig zawsze w „Tygodniku” zajmowała miejsce szczególne i jedyne. Poetka na swoją dobrą opinię zapracowała dzięki umiejętnej kontaminacji tradycji z nowoczesnością i dzięki specyficznemu sposobowi prowadzenia literackiego dyskursu. O jego specyfice i odrębności stanowi funkcja komentatorska. Autorka postarała się o poetycki komentarz do zdarzeń dawno minionych, gdy w jednym pokoju spotkali się przedstawiciele warszawskiej inteligencji, związani z KSS „KOR” – m.in. Adam Michnik i wybitny pisarz Jerzy Andrzejewski. Autor *Bram raju* był już wówczas dojrzałym i uznanym pisarzem, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej literatury. Aspirował, co prawda, do działań opozycyjnych, ale jego pozycja moralna była nie do podważenia. Atmosferę konspiracyjnych spotkań podkreśla dym z papierosów, najbardziej wówczas charakterystyczny atrybut tajemniczych wydarzeń, rozgrywających się pod osłoną zapachu dymu tytoniowego, przemieszanego ze światłem poranka:

Jeszcze paliło się wówczas papierosy
Więc w pokoju było gęsto od dymu
I telefon terkotał raz po raz
Zapowiadając przyjaciół
(*Tamten wieczór*)⁵⁴

Tak oto zostaliśmy wprowadzeni w świat polskiej konspiracji niepodległościowej z lat siedemdziesiątych z głównym w niej udziałem Jerzego Andrzejewskiego. Tekst jest swoistym hołdem, złożonym niezależnemu twórcy za jego niezłomność i wierność wyznawanym zasadom.

Hartwig swym wierszem wprowadza nową jakość do literatury ogłaszanej w tygodniku – kreuje typ liryki politycznej i panegirycznej. Ten drugi nie wprost, ale poprzez działania, mające na celu wychwycenie męskiej przyjaźni, jaka zrodziła się pod winietą wspólnych i niezależnych działań.

Warto zatem postawić sobie pytanie – czy poezja polityczna, aczkolwiek tylko żywiąca się wspomnieniem jako materiałem literackim, ma dzisiaj, w czasie, gdy wszelkie wzory i wartości zostały mocno zużyte bądź zdewaluowane, rację bytu i siłę? Odpowiedź musi być pozytywna. Tylko bowiem zachowanie pamięci o godnych czynach polskich twórców kultury pozwoli nadać odpowiednią rangę ich działaniom oraz uczłowieczyć je, a nam uwierzyć w potęgę prawdy.

Gdy już wydawało się, że prezentowane na łamach „Tygodnika Powszechnego” gatunki literackie nie wzbudzą ani większych emocji, ani też nie zaskoczą swym nowatorstwem, nie tyle proveniencji artystycznej, ile formy, pojawił się zbiór drobnych liryków Ryszarda Krynickiego pod znamienym tytułem *Nowe xenie (i elegie)*. Tytuł niezwykle przesadny i przewrotny, gdyż

⁵⁴ „TP” 2003, nr 17, s. 12.

niewiele w drobnych lirykach z patosu i emfazy elegii. W tym wypadku przewrotność była całkiem zrozumiała i została posunięta do absurdu. Wiersze w żaden sposób nie są elegiami w tradycyjnym rozumieniu, a więc takim, jakie nadali gatunkowi Horacy, Tibullus i Propertiusz, żeby ograniczyć się tylko do najważniejszych postaci „złotego okresu” literatury rzymskiej. Wiersze są wyłączenie zwięzłymi epigramatami, których konwencja artystyczna przypomina anegdotę bądź sentencję. W dążności do skrótu osiągnął Krynicki biegłość – ze szczególną zręcznością potrafił w lapidarnym skondensowaniu ująć liczne sprawy świata, jego pustkę, wyalienowanie i obcość:

Ponieważ urodziłem się w czasie wojny w Austrii
Moi wiejscy koledzy z polski przezywali mnie: kangur
Choć i tak częściej byłem dla nich Ruskiem, Szwabem, Żydem.
(*Etymologia ludowa*)⁵⁵

Wręcz zrośnięta z niektórymi polskimi kręgami ksenofobia była zjawiskiem dość powszechnym, podobnie jak dewaluacja pokazana na drobnym przykładzie lichego banknotu. Staje się symbolicznym znakiem obecności wszędzie – dewaluacja to nie zjawisko wyłącznie z pogranicza ekonomii, ale kategoria wartościująca, która odnosi się do wszystkiego i wszystkich:

Znalazłem całe sto złotych w starej marynarce,
Marynarka może wkrótce okazać się retro, ale banknot
Jest jedynie świadectwem inflacji
(*Zwodnicze szczęście*)

Podobnie jak w przypadku gatunków prozatorskich, wraz z nastaniem XXI w. zmienia się podejście redakcji do poezji. Brakuje nieco błyskotliwych debiutów, które jeszcze do niedawna były znakiem rozpoznawczym pisma, a zamiast nich pojawiły się wiersze bądź poematy klasyków światowej literatury. Czyżby śmierć Czesława Miłosza, jakże często goszczącego w tygodniku, była tak potężną stratą, że położyła się cieniem na propagowaniu młodych talentów i rodzimych twórców w piśmie?

Obok poetów, którzy debiutowali lub mają zamiar debiutować, na kartach pisma pojawili się twórcy uznani już od dawna, których rola w dziejach literatury światowej była niepodważalna. Rzadko kiedy decydowano się na prezentację poematów. Nigdy w przypadku debutantów lub prawie debutantów, częściej gdy chodziło o autorów o światowej renomie. *Podróż trzech króli* Thomasa Stearnsa Eliota jest właśnie takim przykładem ciągłości tradycji. Nieprzypadkowo więc tekst został zamieszczony w związku z kościelną uroczystością przybycia trzech króli do Betlejem⁵⁶:

⁵⁵ „TP” 2003, nr 20, s. 15.

⁵⁶ T. S. Eliot, *Podróż trzech króli*, „TP” 2005, nr 2, s. 8.

Mroźna to była wyprawa
Najgorsza pora roku
Na podróż, zwłaszcza tak długą

Poemat miesza fakty: literacką fikcję z biblijną rzeczywistością. Lecz nie historia przybycia trzech władców do maleńkiego Jezusa jest najważniejsza. Nawet nie piękno opisów żyznych dolin, łagodnych wzgórz, łąk czy drzew. Na plan pierwszy wybija się wizja sielskiej szczęśliwości, kosmicznego spokoju, którego nie mać żaden nieproszony akt działania. Ponad tą warstwą prymarnych zdarzeń kryje się najwłaściwszy dla ludzkiego istnienia sens przemijania, odwieczna konfrontacja życia i śmierci:

O to, czy cała ta droga nas wiodła
Do Narodzin czy Śmierci ?
(w. 21–22)

Pora na wysnucie kilku istotnych wniosków: z biegiem lat rola poezji w bieżącym życiu tygodnika wyraźnie się zmniejsza. Nie wiadomo, czy to wpływ niekorzystnego losu, czy też efekt celowego działania, mającego ograniczyć lirykę w tygodniku do celów ilustracyjnych i okolicznościowych. Brakuje więc spektakularnych debiutów, brakuje też pewnej dozy oryginalności, dzięki której można byłoby powiedzieć, że „Tygodnik Powszechny” wytycza nowe szlaki w promocji polskiej literatury.

Karolina Wieczorek

**The literature and its creators in
„Tygodnik Powszechny” (2001–2005)
(Summary)**

The article refers to presence of literature in catholic-advisor title *Tygodnik Powszechny* (years 2001–2005). Article is divided on parts: history, authors, literature texts (essays, reviews, lyric poetry). We find here analysis of literature texts, which was published in weekly magazine in years we are writing about and systematic of frequency in present sorts. Author looks for answers for questions: How many place take in *Tygodnik* articles of literature (we talking mostly about years 2001–2005)?, What sorts of literature and journalism are dominating in magazine?, Who writes for *Tygodnik*? The article gives all these answers and many other different questions. It sets modern literature texts with earlier situation of literature which was published in previous years.

Joanna Bachura

**Tekst audialny¹
jako element humanistycznej edukacji gimnazjalistów**

Celem edukacji polonistycznej jest odtwarzanie i propagowanie kultury oraz szeroko rozumianej sztuki w kolejnych pokoleniach. Musimy jednak zdać sobie sprawę z trudności zadania postawionego przed szkołą, która w tym wypadku zmuszona jest działać wbrew tendencjom rozwojowym współczesności. Zwróciła już na to uwagę Hannah Arendt:

Problem edukacji w świecie współczesnym polega na tym, że z samej swej natury nie może ona wyrzec się ani autorytetu, ani tradycji, niemniej musi przebiegać w świecie, którego struktury nie wyznacza już autorytet i nie spaja tradycja².

Z drugiej jednak strony zobowiązanie szkolnej polonistyki do transmisji kulturowej³ nie może abstrahować od społecznych i kulturowych postaw młodych ludzi, a nauczyciel nie może ograniczyć się tylko do sfery elitarniej sztuki słowa. Jeśli chce mieć z uczniami rzeczywisty kontakt, powinien wprowadzić do edukacji wszystkie odmiany tekstów kultury⁴. Mimo mojego bardzo krótkiego doświadczenia nauczyciela-polonisty zauważyłam, że w ostatnim czasie do

¹ Terminu *tekst audialny* używam zgodnie z sugestią E. Pleszkun-Olejnickakowej jako odpowiednik „tekstu medialnego”. Słuchowisko, a także niektóre typy audycji radiowych, stanowią swoisty „tekst kultury”. Taka eksplikacja terminu umożliwia rozpatrywanie go nie tylko w perspektywie dzieł radiowych, lecz także dokonań ogólnokulturowych. Zob. E. Pleszkun-Olejnickakowa, „*Pan Cogito biada nad małością*”... słów, czyli o kilku słuchowiskach Zbigniewa Herberta, [w druku].

² H. Arendt, *Miedzy czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń myśli politycznej*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Warszawa 1994, s. 231.

³ Transmisję kulturową rozumiem jako działanie stymulujące uczniów do uzyskiwania kulturowej i życiowej dojrzałości; to proces uwzględniający zarówno indywidualne postawy i osiągnięcia młodych ludzi, jak i aktualną sytuację kulturową. Zob. B. Chrzastowska, *Polonistyka licealna na zakręcie*, „Polonistyka” 2004, nr 6.

⁴ Tekst kultury – o tekstach kultury szeroko pisze B. Fiołek-Lubczyńska, *Film, telewizja i komputery w edukacji humanistycznej. O audiowizualnych tekstach kultury*, Kraków 2004, s. 11–14.

szkolnych programów nauczania coraz częściej włączane są treści pochodzące ze źródeł kultury masowej – z prasy, telewizji i radia. Obserwacji tej towarzyszy jednak żal. Skąd smutek? Bowiem w szkole o współczesności mówi się z wielkim dystansem, a kultura masowa traktowana jest tylko jako opozycja do kultury wysokiej, niewątpliwie tej lepszej i bogatszej. Nie zamierzam dyskutować z przekonaniem, że dzieła sztuki wysokiej pomagają uczniom uzyskiwać dojrzałość życiową i kulturową, ale nie można oddać im monopolu. To, czego brakowało mi w szkolnej praktyce najbardziej, to brak współlistnienia historii i współczesności. Nietrudno zauważyć sztywny podział – opozycję: „niska” kultura i literatura popularna ≠ „wysoka” sztuka elitarna. Oczywiście nie można pozwolić, by kultura popularna ze wszystkimi charakterystycznymi dla siebie funkcjami zdominowała myślenie uczniów i stała się dla nich podstawową odmianą kultury. Ona musi istnieć obok, nie zamiast. Najtrudniejsze dla nauczyciela-polonisty wydaje się właśnie dobranie odpowiednich narzędzi, umożliwiających uczniom uświadomienie sobie, że z tego, co ogólnie dostępne, masowe, niezwykle ekspansywne – bo przecież kultura masowa jest kulturą ekspansywną – należy wybrać to, co wartościowe. Dzięki odpowiedniemu przygotowaniu młodzież będzie potrafiła dostrzec perswazyjność, dominację sfery uczuć i manipulację, jaką serwują nam mass media. Nowoczesna szkoła powinna stwarzać warunki do dialogu i akceptacji, a nie nagiąć myślenie uczniów do ze góry zaprogramowanych celów. Powinna uczyć krytycyzmu i analitycznego sposobu myślenia. Dlatego też na swoich lekcjach w gimnazjum wprowadziłam cykl zajęć, na których uczniowie mieli możliwość zapoznania się z dziełami sztuki radiowej – reportażem i słuchowiskiem. Wybrałam radio jako jeden ze środków masowego przekazu z dwóch powodów: po pierwsze – jestem miłośniczką radiowej sztuki słowa; po drugie – właśnie radio ma w skali światowej najszerszy zasięg i najliczniejsze audytorium; odznacza się wysokim stopniem sugestywności⁵ i jako jedyne z dostępnych nam mediów w niezwykle sposób pobudza wyobraźnię. Nim przejdę do omówienia przygotowanych przeze mnie zajęć i zaprezentowania wyników ankiet, które wypełniali uczniowie – zarówno przed, jak i po przeprowadzonych zajęciach – chciałabym jeszcze, choć krótko, zwrócić uwagę na obecność radia w codziennym życiu, na radiową publiczność, a także – zobligowana przez narzucone sytuacją ramy – wskazać na konieczność wprowadzenia do szkolnej edukacji artystycznych form radiowej sztuki słowa.

Radio jest wszechobecne w dzisiejszym świecie, a obok filmu i telewizji stanowi najpotężniejszy środek masowego przekazu ze względu na powszechność odbioru i siłę oddziaływania⁶. Niestety, coraz mniej młodych ludzi potrafi

⁵ Zob. J. Gajda, *Media w edukacji*, Kraków 2004, s. 101.

⁶ *Ibidem*, s. 97.

dostrzec zalety radia publicznego, które po dziś dzień – zgodnie z dawnymi postulatami Zenona Kosidowskiego – „łączy wartość artystyczną, tendencję wychowawczą i rozrywkę”⁷, skupiając – a raczej biernie się poddając – przekazowi płynącemu z radia komercyjnego. Jak zauważa Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, „w dwudziestoleciu międzywojennym Polskie Radio bardzo mocno podkreślało swą rolę edukacyjną. I tak, o ile radio początkowo uchodziło [...] za luksus, stosunkowo szybko zdobyło zwolenników. Szkoły – wcześniej radiofonizowane – były tu świetnym pośrednikiem”⁸. Myślę więc, że nadszedł najbardziej dogodny czas dla rozpowszechniania radia – w tym reportażu radiowego – i kultury jego słuchania we współczesnych szkołach, na każdym szczeblu edukacji: podstawowej, gimnazjalnej i ponadgimnazjalnej. Pleszkun-Olejniczakowa optymistycznie twierdzi – i sędzę, że jest w tej lapidarnej myśli dużo racji, a także nadziei na „lepszy” czas dla radia – „[...] i młodzi ludzie potrafią dostrzec to medium elitarne i bynajmniej nie wszyscy postrzegają jego przekaz jako «nieszkodliwy», najczęściej muzyczny, szum w tle, który nie zakłóca czynności bardziej «intelektualnych»”⁹.

Edukacja radiowa różni się od tego, co rozumiemy pod terminem „wiedza szkolna”, i nawet narzędzia edukacyjne, które miałyby pomóc w rozpowszechnianiu sztuki radiowej – audycji kulturalnych, reportażu, słuchowiska – nie są wcale sprawą oczywistą. Niemniej szkoła ma prawo oczekiwać pomocy ze strony znawców przedmiotu – praktyków i teoretyków. Bogumiła Fiołek-Lubczyńska zaznacza, że „wszystkie zaproponowane dotąd programy edukacji medialnej mają pomóc nauczycielowi nie tylko w organizowaniu zajęć szkolnych, ale również w zebraniu podstawowej wiedzy o przekazach medialnych. W programach tych współlistnieją: prasa, radio, telewizja, film i komputer”¹⁰. Dalej zaś pisze: „Efektem edukacji medialnej ma być powszechna orientacja w skomplikowanych problemach współczesnej kultury”¹¹. To trudne, acz możliwe, nauczyć „sztuki” odbioru radia, czyli medium, w którym brak – tak charakterystycznego dla współczesności – obrazu. Podjęte przeze mnie próby „zapoznania” gimnazjalistów z reportażem radiowym udowodniły, że radio niekoniecznie jest «Kopciuszkiem» środków masowego przekazu”¹².

⁷ Cyt. za: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000.

⁸ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Janina Morawska [...] większą artystką niż Zofia Nałkowska”, czyli niespodzianki literackie w Polskim Radiu w okresie piętnastolecia 1925–1939, „Prace Polonistyczne”, seria LVI, 2001, s. 164.

⁹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Teatr Polskiego Radia – tradycje, kontynuacje, rewizje* [w druku].

¹⁰ B. Fiołek-Lubczyńska, *Film, telewizja...*, s. 156.

¹¹ *Ibidem*, s. 161.

¹² Cyt. za: B. Fiołek-Lubczyńska, *Film, telewizja...*, s. 160.

Wokół radiowych tekstów dźwiękowych – konspekt lekcji

Cykl przeprowadzonych przeze mnie zajęć obejmował osiem godzin lekcyjnych w klasach I–III gimnazjum. Cztery godziny przeznaczyłam na reportaż i cztery godziny na słuchowisko. Cały cykl skupiał się wokół ogólnego tematu: *Dylematy człowieka XXI wieku*. Do interpretacji i analizy wybrałam reportaż: „Adopcja na wieczność” Anny Sekudewicz – w klasie I oraz „Znajdziesz mnie w szeptach traw” Cezarego Galka – w klasach II i III. Tymczasem, jeśli chodzi o słuchowiska, to przedstawiłam uczniom klasy I oryginalne słuchowisko Jana Warenyci „Klub Pana Be”, a w klasie II i III – słuchowisko Anny Mentlewicz „Potrzymaj mnie za rękę”. W aneksie znajdują się: konspekt przeprowadzonych zajęć i wzory dwóch ankiet. Ankietę 1. uczniowie wypełniali przed wysłuchaniem radiowego tekstu; miała ona na celu zobrazowanie, czym dla gimnazjalistów jest radio, czy go słuchają i jak często, czy mają swoją ulubioną audycję, czy potrafią skupić się na przekazie radiowym oraz gdzie w domu znajduje się odbiornik. Ankietę 2. natomiast uczniowie uzupełniali po wysłuchaniu i omówieniu radiowych tekstów. Odpowiadali w niej na pytania o najdogodniejszy układ ciała podczas słuchania radia, czy słuchali z zamkniętymi czy otwartymi oczami, czy brak wizji, obrazu utrudniał odbiór oraz czy wszelkie „dźwięki akustyczne” okazały się pomocne w słuchaniu. W ankiecie 2. pojawiło się również pytanie o czas, w jakim uczniowie potrafili skupić się na reportażu/słuchowisku i pytanie czysto techniczne – jakie elementy rozpraszały ich podczas słuchania. Ankiety, adresowane do uczniów szkoły gimnazjalnej, zawierały niewiele pytań, były krótkie i wymagały od młodzieży jasnych odpowiedzi, adekwatnych do ich wiedzy i umiejętności. Oczywiście jest, że na kolejnych szczeblach edukacji – czy to licealnej, czy wyższej – powinny one zostać rozbudowane i zawierać pytania bardziej szczegółowe. Niemniej, zainteresowanie uczniów zajęciami przekonuje o konieczności wprowadzenia na lekcjach języka polskiego „radiowych” zajęć. Ostatnia godzina lekcyjna poświęcona została omówieniu wyników ankiet oraz dyskusji na temat roli radia i pozostałych mediów we współczesnym świecie.

Radio w oczach gimnazjalistów – omówienie wyników ankiet

Dwie ankiety wypełniło osiemdziesięciu gimnazjalistów. Na ich podstawie można sformułować kilka istotnych wniosków. Swoje obserwacje wypunktowałam, uznając taką formę za najbardziej czytelną i najlepiej podsumowującą „wiedzę” uczniów na temat radia. Trzeba jednak zaznaczyć, że niewielu młodych

ludzi miało świadomość różnicy, jaka istnieje między radiem publicznym i komercyjnym; tak więc ich odpowiedzi – przynajmniej te z pierwszej ankiety, bowiem po zajęciach dysponowali już odpowiednią wiedzą i drugą ankietę wypełniali wyposażeni już w niezbędne informacje – należy rozpatrywać w odniesieniu do radia w ogóle.

Audycje radiowe w świadomości współczesnego młodego odbiorcy

Radio traktowane jest przez gimnazjalistów jako środek masowego przekazu, z charakterystyczną dla siebie funkcją błyskawicznej zdolności przekazywania komunikatów, informacji na całym świecie. Jego specyficzną właściwością, wspólną poniekąd z telewizją, jest właśnie łatwość w przekazywaniu wiadomości. Dla uczniów radio jest jednym z głównych źródeł dostarczania informacji społecznych i politycznych, ale przede wszystkim jest ono niezastąpionym przekątnikiem muzyki. Na pytanie: *z czym kojarzy ci się radio?* – wśród różnych wypowiedzi zawsze powtarzała się muzyka, piosenki. Około 50 proc. pytanym ma swoją ulubioną audycję w radiu; są nimi zazwyczaj programy muzyczne, niekiedy także sport. Tylko dziesięciu pytanym wskazało na reportaż i słuchowisko, w tym trzy osoby napisały o widowisku słuchowym. Dla nich radio jest także propagatorem szeroko pojętych treści kulturalnych. Publiczność radiowa upatruje także w tym medium swoistego rodzaju rozrywki, przyjemności i relaksu. Jedna z pytanym osób napisała w ankiecie, że „radio nie jest złodziejem czasu. Przy radiu można robić różne inne rzeczy”. Tak więc nawet młodzi ludzie mają świadomość łatwości recepcji tego medium; można go słuchać w dowolnym miejscu i o dowolnej porze, zajmując się przy tym innymi sprawami. Zaskakująca była również wypowiedź, w której uczeń zwrócił uwagę na ważność tego medium dla historii Polski oraz losu Polaków; radio towarzyszyło nam w trudnych momentach historii naszego państwa. Walorem radia jest także – według uczniów – działanie na wyobraźnię, tajemniczość przekazu, dźwięki i głosy, obok których nie sposób przejść obojętnie.

Właściwości radia jako swoistego rodzaju sztuki¹³

„Radio jako swoisty rodzaj sztuki oddziałuje na zmysł słuchu i charakteryzuje się odrębnymi środkami wyrazu artystycznego. Jego tworzywem jest głos ludzki, muzyka i efekty akustyczne”¹⁴. Głosy, dźwięki, efekty akustyczne – niewielu

¹³ J. Gajda, *op. cit.*, s. 98. Por. też E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, [w:] *Język w komunikacji*, t. 2, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 54–60.

¹⁴ *Ibidem*.

uczniów zwróciło uwagę na te najbardziej charakterystyczne dla radia cechy. Jednak, ku miłemu zaskoczeniu, byli tacy, dla których wymienione elementy stanowią najistotniejsze tworzywo sztuki radiowej. Dla tych właśnie osób przekaz radiowy jest „obrazem malowanym słowem”. Dwoje gimnazjalistów wskazało na spontaniczność i bezpośredniość przekazu radiowej sztuki. Szczególnie chętnie mówili o reportażu radiowym, mieli bowiem poczucie autentyczności miejsca zdarzeń i uczestniczących w nim osób.

O artystycznych cechach radia, a przede wszystkim o spostrzeżeniach uczniów dotyczących owych właściwości, więcej piszę w kolejnym punkcie.

Odbiór radiowych tekstów dźwiękowych

Awizualność radia nie przeszkodziła w odbiorze ponad połowie pytanym, a wszelkie dźwięki akustyczne pomagały i ułatwiały zrozumienie tekstu. Stosunkowo rzadko uczniowie odpowiadali, że brak im obrazu, trochę częściej wskazywali na odpowiedź „czasami brak”. Tylko jeden uczeń na pytanie: *Czy dźwięki akustyczne i muzyka ułatwiają ci odbiór reportażu/słuchowiska* – odpowiedział „wcale”. To trudne, by środkami akustycznymi, wyłącznie słuchowo, wyrazić to, co zazwyczaj jest wizualne, czyli aktorzy, bohaterowie, scena, przestrzeń. Gimnazjaliści twierdzili jednak, że dzięki wszelkim efektom, dźwiękom, odgłosom – zwłaszcza w słuchowisku – potrafią sobie wyobrazić miejsce akcji, bohaterów, sytuacje, „współodczuwają” i „współuczestniczą” z granymi postaciami. W reportażu urzekła ich bezpośredniość przekazu, spontaniczność wypowiedzi, „bliskość” – jak sami określili – bohaterów. Bowiem słyszeli ich żywą, naturalną mowę, gdzieś w oddali szczekanie psa, otwieranie furтки, „słyszeli” też emocje – w tym konkretnym wypadku – szczery płacz kobiety. Także czas, w którym postaci się wypowiadały – czas teraźniejszy – ożywiał cały reportaż radiowy. Można zaryzykować twierdzenie, że owe efekty to nie zbędna dźwiękowa „dekoracja”, to niezastąpiona pomoc w „dobrym” odbiorze tekstu. Ciekawe, że uczniowie potrafili wskazać na – ich zdaniem – dźwięki zbędne, utrudniające słuchanie. W recepcji i skupieniu na tekście przeszkadzało im niekiedy nadmierne obudowanie słowa dźwiękami, przez co mieli problem ze zrozumieniem słowa mówionego i płaszczyzny językowej, która przecież także przemawia różnymi znaczeniami. Wielkim atutem była dla uczniów muzyka, czyniła przekaz radiowy bardzo atrakcyjnym, „ilustrowała” go, a także współdziałała i dopełniała tekst, czy to reportażu, czy słuchowiska. Gajda w swojej książce zwracał uwagę, że „muzyka służy wywołaniu nastroju, wydobywaniu ekspresji słowa, wzmocnieniu strony emocjonalnej i estetycznej. Może charakteryzować nastrój towarzyszący wydarzeniu, pogłębić wymowę

dramatyczną sytuacji czy lirycznego przeżycia, wywołać skojarzenia uczuciowe”¹⁵. W wyobrażeniu przestrzeni i czasu pomocna okazała się cisza; uczniowie dostrzegali jej niezbędność. Ona to nadawała wielokrotnie tekstowi dramatyzmu i utrzymywała w napięciu.

Najlepszy układ ciała podczas słuchania radia, to, według gimnazjalistów, siedzenie – najlepiej w fotelu, nie na szkolnym krześle – lub leżenie. Połowa gimnazjalistów preferuje słuchanie z zamkniętymi oczami, podczas gdy druga – z otwartymi. Uczniowie próbowali się skupić na przekazie radiowym. Oczywiście jest jednak, że nie wszystkim się to udało; tłumaczyli się, iż rozpraszały ich głosy z zewnątrz, pomrukiwania kolegów, że to, co słyszeli było zwyczajnie nudne; tacy skoncentrowani byli na słuchowisku i reportażu nie dłużej niż 10 minut.

Kilka uwag w ramach podsumowania

Przeprowadzone przeze mnie zajęcia, umożliwienie uczniom poznania wartościowych tekstów radiowych i ich żywa reakcja, chęć aktywnego uczestniczenia w „radiowych” lekcjach, przekonują o sensie wprowadzenia takich zajęć w szkołach. Myślę, że radio jest w stanie skutecznie oprzeć się naciskowi płynącemu ze strony wszechobecnej w naszym życiu telewizji, bowiem formy, które oferuje okazują się atrakcyjne, nawet dla bardzo młodego odbiorcy. Należy oczywiście uwzględnić poziom wykształcenia, zainteresowania uczniów, ich oczekiwania, tzn. dokonać na ich własny użytek i dla ich korzyści selekcji programów i audycji radiowych; nie zawsze przecież sami są w stanie wybrać to, co będzie dla nich interesujące.

Obcowanie z kulturą – nie tylko literaturą – jest niezwykle istotne dla rozwoju człowieka, zwłaszcza młodego. „Kultura to z jednej strony wytwór człowieka i wyraz jego ekspresji, z drugiej zaś sprawia ona, że «człowiek się staje». Kultura to podstawowy środek wychowania każdej ludzkiej istoty – jednostka «uczłowiecza się» dzięki niej”¹⁶. Zakończę artykuł ogólną refleksją, że „edukacja kulturalna – w tym również radio w a [podkr. moje] – musi się stać istotą kształcenia humanistycznego, szczególnie dziś – w okresie głębokiego kryzysu kultury, który przejawia się między innymi w braku wiary w wartości kultury tradycyjnej, sztuki, w braku możliwości radykalnego oddzielenia kultury «wysokiej» od kultury «niskiej». Główną przyczynę kryzysu kultury dostrzega się w zjawiskach wynikających z przemian cywilizacyjnych, rozwoju techniki,

¹⁵ *Ibidem*, s. 98–99.

¹⁶ B. Fiołek-Lubczyńska, *Film, telewizja...*, s. 168.

traktowania kultury jak towaru przynoszącego twórcom-producentom szybki zysk. Współczesność bywa traktowana jako ponowoczesność, której towarzyszy proces globalizacji, amerykańizacji stylu życia, czyli szeroko rozumiany konsumpcjonizm”¹⁷. Pesymizm ostatniego akapitu powinna przełamać nadzieja, że młode pokolenie jest otwarte na obcowanie z wartościowymi dziełami współczesnej kultury i osiągnięciami techniki, tylko od nas – ludzi bardziej doświadczonych – oczekuje „narzędzi” i przygotowania do czynnego i krytycznego ich odbioru.

Aneks

I. KONSPEKT LEKCJI O REPORTAŻU

Temat: O dziele radiowym – reportaż radiowy

1. Cele lekcji:

uczeń powinien: • umieć scharakteryzować radio jako medium; • wymienić cechy właściwe przekazowi radiowemu, tj. charakteryzujące go (głos, wyciszenie, ciszę, elementy akustyczne, dźwięki); • umieć scharakteryzować gatunek sztuki radiowej, jakim jest reportaż artystyczny i porównać go z innymi gatunkami sztuki radiowej czy formami obecnymi na radiowej antenie; • pobudzić swoją wyobraźnię.

2. Czas trwania: 1 godzina lekcyjna.

3. Metoda kształcenia: heureka, pogadanka, elementy wykładu oraz metoda eksponująca – słuchanie reportażu połączone z przeżyciem.

4. Forma pracy: klasowa, indywidualna.

5. Materiały pomocnicze: odtwarzacz CD, płyta z nagraniem reportażem.

6. Tok lekcji:

a) Prezentacja przez nauczyciela krótkiego nagrania z radia.

Pytania: – *Z jakiego medium pochodzi nagranie?*

– *Co to jest radio?*

b) Początki radia.

Pierwszy program radiowy został wyemitowany **1 lutego 1925 r.** ze stacji nadawczej w Warszawie. Był to próbny program i zarazem eksperyment techniczny, który poprzedził powstanie **18 sierpnia 1925 r.** Polskiego Radia – Sp. z o.o. Jej założycielami byli Zygmunt Chamiec i Tadeusz Sułowski.

„Halo, halo, Polskie Radio Warszawa, fale 480” – takimi słowami „Polskie Radio” rozpoczęło regularną emisję 18 kwietnia 1926 r. – to zdanie zostaje przez uczniów zapisane.

Podanie tematu lekcji.

Od 3 października 1949 r. na antenie nadawane były dwa programy ogólnopolskie. 1 marca 1958 r. pojawił się Program III.

¹⁷ *Ibidem*, s. 170.

c) Ankieta 1.

Nauczyciel przeprowadza ankietę, by dowiedzieć się, jaka jest wiedza uczniów na temat radia, jakie miejsce zajmuje w ich domach ten środek przekazu.

d) Pogadanka na temat:

*Jakie elementy charakteryzują przekaz radiowy? Czym radio różni się od telewizji i prasy?
Zawrócenie uwagi na elementy akustyczne, muzykę, ciszę, głos.*

Wszystkie niedopowiedzenia uczniów na powyższy temat zostaną rozwiązane po kolejnym etapie lekcji, jakim jest słuchanie reportażu. Dlatego też pogadanka może przenieść się – a nawet powinna – na czas po zakończeniu odtwarzania reportażu.

e) Słuchanie reportażu radiowego.

f) Rozmowa o środkach wyrazu charakterystycznych dla reportażu:

- *Czemu służą elementy akustyczne?*
- *Jak wyraża się emocje w reportażu?*
- *Jak wzmacnia się autentyczność opisywanych zdarzeń?*

g) Podsumowanie – ewaluacja.

Zwrócenie uwagi na prywatne doznania uczniów:

- *Które momenty szczególnie pobudziły wyobraźnię?*
- *Jak najlepiej słuchało się reportażu (układ ciała)?*
- *Czym jest dla was reportaż foniczny?*

Na zakończenie przeprowadzona zostaje **ankieta 2**. Wyniki ankiet i krótka dyskusja odbędzie się na kolejnej jednostce lekcyjnej.

II. KONSPEKT LEKCJI O SŁUCHOWISKU

Temat: O dziele radiowym – słuchowisko radiowe

1. Cele lekcji:

uczeń powinien: • umieć scharakteryzować radio jako medium; • wymienić cechy właściwe przekazowi radiowemu, tj. charakteryzujące go (głos, wyciszenie, ciszę, elementy akustyczne, dźwięki); • umieć scharakteryzować gatunek sztuki radiowej, jakim jest słuchowisko radiowe i porównać go z innymi gatunkami sztuki radiowej czy formami obecnymi na radiowej antenie; • pobudzić swoją wyobraźnię.

2. Czas trwania: 1 godzina lekcyjna.

3. Metoda kształcenia: heurystyka, pogadanka, elementy wykładu oraz metoda eksponująca – słuchanie słuchowiska połączone z przeżyciem.

4. Forma pracy: klasowa, indywidualna.

5. Materiały pomocnicze: odtwarzacz CD, płyta z nagraniem słuchowiskiem.

6. Tok lekcji:

a) Prezentacja przez nauczyciela krótkiego nagrania z radia.

- Pytania: – *Z jakiego medium pochodzi nagranie?*
– *Co to jest radio?*

b) Początki radia.

Pierwszy program radiowy został wyemitowany **1 lutego 1925 r.** ze stacji nadawczej w Warszawie. Był to próbny program i zarazem eksperyment techniczny, który poprzedził powstanie **18 sierpnia 1925 r.** Polskiego Radia – Sp. z o.o. Jej założycielami byli Zygmunt Chamec i Tadeusz Sułowski.

„Halo, halo, Polskie Radio Warszawa, fale 480” – takimi słowami „Polskie Radio” rozpoczęło regularną emisję 18 kwietnia 1926 r. – to zdanie zostaje przez uczniów zapisane.

Podanie tematu lekcji.

Od 3 października 1949 r. na antenie nadawane były dwa programy ogólnopolskie. 1 marca 1958 r. pojawił się Program III.

c) Ankieta 1.

Nauczyciel przeprowadza ankietę, by dowiedzieć się, jaka jest wiedza uczniów na temat radia, jakie miejsce zajmuje w ich domach ten środek przekazu.

d) Pogadanka na temat:

Jakie elementy charakteryzują przekaz radiowy? Czym radio różni się od telewizji i prasy? Zwrócenie uwagi na elementy akustyczne, muzykę, ciszę, głos.

Wszystkie niedopowiedzenia uczniów na powyższy temat zostaną rozwiane po kolejnym etapie lekcji, jakim jest słuchanie słuchowiska. Dlatego też pogadanka może przenieść się – a nawet powinna – na czas po zakończeniu odtwarzania słuchowiska.

e) Słuchanie słuchowiska. By podczas słuchania uczniowie nie byli bierni, lecz aktywizowali się, należy zapowiedzieć, że artystycznego tekstu audialnego nie wysłuchają do końca, bowiem o dalszych perypetiach bohaterów zadecydują sami – podejmą się próby napisania scenariusza dalszych losów postaci – to propozycja na kolejną jednostkę lekcyjną. Jako ciekawostkę nauczyciel może na niej również pokazać **oryginalne scenariusze słuchowisk**.

f) Rozmowa o środkach wyrazu charakterystycznych dla słuchowiska:

- *Jakie elementy foniczne usłyszeli?*
- *Czemu służą elementy akustyczne?*
- *Jak wyraża się emocje w słuchowisku?*

g) Podsumowanie – ewaluacja.

Zwrócenie uwagi na prywatne doznania uczniów:

- *Które momenty szczególnie pobudziły wyobraźnię?*
- *Jak najlepiej słuchało się słuchowiska (układ ciała)?*
- *Czym jest dla was słuchowisko? Czy zgodzicie się z określeniem słuchowiska jako „teatru wyobraźni”?*

Na zakończenie przeprowadzona zostaje **ankieta 2**. Wyniki ankiet i krótka dyskusja odbędzie się na kolejnej jednostce lekcyjnej.

III. ANKIETA 1

1. Z czym ci się kojarzy radio?

.....

2. Czy masz ulubioną audycję w radiu?

☐ tak ☐ nie

3. Jakich audycji słuchasz w radiu?

- ☐ wiadomości
- ☐ sport
- ☐ muzyka
- ☐ programy muzyczne
- ☐ reportaże
- ☐ słuchowiska
- ☐ inne.....

4. Gdzie w twoim mieszkaniu stoi radio?

- ☐ kuchnia
- ☐ przedpokój

- ☐ łazienka
- ☐ pokój gościnny
- ☐ mój pokój
- 5. Słuchasz radia
 - ☐ codziennie
 - ☐ kilka razy w tygodniu
 - ☐ raz w tygodniu
 - ☐ wcale
- 6. Jak długo możesz skoncentrować się na słuchaniu radia?
 - ☐ 2 minuty
 - ☐ 5 minut
 - ☐ 15 minut
 - ☐ 30 minut
 - ☐ godzinę

IV. ANKIETA 2

1. Jaki układ ciała jest najlepszy podczas słuchania radia?
 - ☐ leżenie
 - ☐ siedzenie na krześle
 - ☐ siedzenie na krześle z opartą głową na ławce
 - ☐ siedzenie na ziemi
 - ☐ stanie
 - ☐ inny.....
2. Słuchasz radia:
 - ☐ z zamkniętymi oczami
 - ☐ z otwartymi oczami
3. Czy brakuje ci obrazu podczas słuchania radia?
 - ☐ tak
 - ☐ nie
 - ☐ czasami
4. Czy „dźwięki akustyczne” i muzyka ułatwiają ci odbiór słuchowiska?
 - ☐ tak
 - ☐ wcale
 - ☐ bardzo
4. Jakie elementy rozpraszały cię podczas słuchania?
.....
5. Jak długo byłeś skoncentrowany na słuchowisku?
.....

Joanna Bachura

Audial text as element of secondary school pupils' education
(Summary)

When pondering on education we are constantly faced with the following issue – what is the basic aim of education in Polish studies? If we accept a statement that the said aim consists in reconstructing and promoting culture from one generation to the next we have to realize what a difficult task today's school has to tackle. School is namely forced to act against development

trends of the contemporary world. The aim of my article is to expand on the phenomenon of a radio sound text in the school education in Polish studies, as well as to present comments of secondary school pupils concerning that medium. Classes that I have held so far, the fact that I enabled my pupils to familiarize themselves with quality radio texts and their enthusiastic reaction, as well as willingness to participate in the so-called radio classes proves to me that it would be useful to introduce such classes at schools. I believe that the radio is able to successfully compete with the ubiquitous TV since forms that it offers prove to be attractive even to a very young listener.

Kinga Klimczak

Jak go słyszą? Studenci o reportażu radiowym Uwagi o instytucji słuchacza

Janina Jankowska w publikacji *Reportaż i dokument radiowy – szansa niedoceniona* nieco żartobliwie, jakże trafnie jednak, spostrzega:

Gdyby postęp na drodze naszego wejścia do UE wyznaczała pozycja polskiego dokumentu radiowego, od wielu lat widoczna na międzynarodowych konkursach i festiwalach mediów¹, Unia nie stawiałaby nam żadnych warunków. Natomiast nie jest pewna, czy w kraju [podkr. moje – K.K.] zauważono by przyczynę tego sukcesu².

Odpowiedzią na zawarte już w tytule publikacji pesymistyczne spostrzeżenie stał się – zrodzony z miłości do radia i jego artystycznych form – pomysł prof. Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej zaproponowania studentom UŁ fakultetu traktującego o reportażu radiowym. Podczas zajęć poloniści i kulturoznawcy uczą się słuchać, interpretować, ale przede wszystkim po prostu poznają dzieła polskiego dokumentu, często stykając się ze sztuką radiową po raz pierwszy. Artykuł ten powstał na podstawie ankiet³ przeprowadzonych wśród tych właśnie studentów – słuchaczy nieprzypadkowych, zaznajomionych już z reportażem artystycznym, ciekawych tej formy wyrazu. Dzieląc się swoimi uwagami na temat m.in. tworzywa i budowania dramaturgii, wad i zalet oraz funkcji tekstu audialnego⁴, a także komponując swoją definicję gatunku, udowadniają potrzebę

¹ Wystarczy zauważyć osiągnięcia w ubiegłym tylko roku: *Prix Italia* dla Katarzyny Michalak z PR Lublin za „Niebieski płaszczyk”, *Premios Ondas* dla Cezarego Galka z Radia Zachód za „Kołysankę dla Brajana” – dwie, z trzech głównych nagród międzynarodowych, dla polskiego reportażu.

² J. Jankowska, *Reportaż i dokument radiowy – szansa niedoceniona*, „KRRiT Biuletyn” 2002, 10–12, s. 1.

³ Tekst powstał na podstawie 75 ankiet przeprowadzonych wśród studentów polonistyki i kulturoznawstwa UŁ. Ankieta zawiera jedenaście, głównie opisowych, pytań. Jej wzór dołączam jako aneks do pracy. Ze względu na ograniczoną liczbę stron tekstu, w analizie skupiłam się na wybranych pytaniach z ankiety. Jedne potraktowałam mniej, inne bardziej dokładnie.

⁴ Terminu *tekst audialny* używam za Elżbietą Pleszkun-Olejniczakową. Uważa ona słusznie, że słuchowisko, podobnie jak kilka innych jeszcze radiowych audycji, także reportaż, stanowią

edukacji radiowej, konieczność ułatwionego dostępu do audialnych reportaży – także poprzez fakultatywne zajęcia – i dyskusji na ich temat. W artykule przedstawiam najczęściej pojawiające się odpowiedzi na różne dotyczące reportażu radiowego pytania, ale także te pojedyncze – ciekawe i ważne, często zaskakujące lub przewrotne – głosy słuchaczy, skupiające uwagę na pozornie tylko mniej ważnych zagadnieniach.

Największą różnorodność odpowiedzi otrzymujemy na pytanie o definicję gatunku. I nie chodzi tu bynajmniej o odmiennosc rozumienia samej jego istoty, lecz o pierwsze nominalne określenie odnoszące się do dzieła radiowego. Reportaż jest bowiem zdaniem ankietowanych – prócz zdecydowanie najczęściej pojawiających się rzeczowników, takich jak: gatunek, opowieść, historia, dokument, audycja, forma sztuki, (artystyczne) przedstawienie faktów – w pojedynczych przypadkach: relacją, sprawozdaniem, a nawet słuchowiskiem. Czy czegoś nam ta sytuacja nie przypomina? Odpowiedź odnajdujemy w licznych publikacjach E. Pleszkun-Olejniczakowej dotyczących radia: „Reportaż radiowy [...] wywodzi się z transmisji i sprawozdania” – pisze badaczka. W innych miejscach natomiast: „Wspomniałam zaś, że traktowanie jako synonimów terminów **transmisja** i **reportaż** wcale nie było rzadkością” czy „Dość bowiem często mianem «reportażu» ochrzczone bywały po prostu transmisje radiowe”⁵. Owo pomieszanie nomenklaturowe potwierdza autorka licznymi przykładami z okresu dwudziestolecia międzywojennego, dodając słusznie, że w owym czasie radio – bardzo młode przecież medium – dopiero kształtowało swoją tożsamość⁶. Czym są jednak spowodowane współczesne omyłki? Rzecz z pewnością w znacznej mierze wyjaśni się, gdy zacytuję dopełnienia owych definicji: „rodzaj relacji wykonanej w «**artystyczny** sposób»; słuchowisko o problemie (problemach) jednostki lub grupy osób; dziennikarz stara się **poznać przyczyny**, motywy działania, poprzez rozmowę z różnymi ludźmi [podkr. moje – K.K.]” Nie ma chyba teraz wątpliwości, że autorzy owych wypowiedzi mają na myśli dokument właśnie. Kłopoty ze słownikową terminologią zdarzają się. Nie można się temu jednak dziwić z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze: w codziennej komunikacji, także w szkołach, na uczelniach i w mediach, czasem omyłkowo nazywa się krótkie informacyjne wstawki czy dźwiękowe materiały na dany temat – reportażami (choć *de facto* nimi nie są), przyczyniając się tym samym do bałaganu nomenklaturowego. (Na stronach *Internetowej Szkoły Repor-*

swoisty *tekst kultury*. Ponadto takie rozumienie reportażu radiowego ułatwia postrzeganie go na szerokim tle dokonań ogólnokulturowych, a nie tylko w perspektywie dzieł radiowych. E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Pan Cogito biada nad małością*’... słów, czyli o kilku słuchowiskach Zbigniewa Herberta [w druku].

⁵ Wszystkie trzy cytaty pochodzą z publikacji: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Reportaż. Wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2005, „Folia Litteraria Polonica”, z. 8, s. 11–14.

⁶ *Ibidem*, s. 11.

tażu Jankowska zaznacza: „Reportaż radiowy [...] jest dziełem autonomicznym, a więc skomponowanym. To znaczy, że musi mieć wyraźny początek, środek i koniec. Jeśli tych elementów zabraknie, zrobiliście magazynową «wstawkę»”⁷). Po drugie – możemy na razie mówić o początkach tworzenia się naukowego języka opisu reportażu radiowego. Twórczość ta bowiem dopiero zaczyna być przez badaczy analizowana i interpretowana⁸. Nie jednak słownikowa terminologia jest dla nas w ankietach najważniejsza. Uwagę zwraca coś innego, mianowicie niezwykle celność, dokładność i wielopłaszczyznowość w określaniu istoty gatunku. Zacytujmy tu kilka wypowiedzi:

To historia opowiedziana przez samych bohaterów przeplatana **muzyką**. Sam zamysł i montaż zdradza **elementy mistrzostwa i kunsztu** dziennikarskiego; Audycja przedstawiająca jakieś wydarzenie w sposób **udramatyzowany**, z wykorzystaniem **słowa, dźwięków i efektów dźwiękowych**; Reportaż jest **autorskim** przedstawieniem aktualnego (niekoniecznie) tematu. Jeden z gatunków dziennikarskich, opierający się na **faktach**, łączący **informację z osobistym spojrzeniem** autora; Opowiadanie – monolog, dialog osoby w **mowie potocznej**; Autor reportażu **był** [wszystkie podkr. moje – K.K.] w miejscu zdarzenia, rozmawiał z uczestnikami i świadkami.

Najistotniejszą – zdaniem studentów – **cechą** reportażu radiowego jest jego emocjonalność, wyrażana poprzez muzykę, dźwięki, ale przede wszystkim zawarta w dosadności słownictwa, uczuciowości i bezpośredniości bohaterów, w obecnych w słowach przeżyciach i w języku potocznym. Spostrzeżenie to potwierdza opinię Michała Kaziowa, który właśnie w ekspresywności tekstu audialnego upatruje jego autentyzm i siłę oddziaływania na odbiorcę:

W mowie potocznej stany uczuć wypływają samorzutnie, dają się wyczuć z intonacji głosu, natężenia, słowem – nie wyszkolonej aktorsko lecz autentycznej interpretacji własnych przeżyć. Z tej emocjonalnej i naturalnej interpunkcji słuchacz odczytuje prawdę i stosunek bohaterów do omawianego w reportażu problemu⁹.

Drugą w kolejności niezbędną cechą reportażu jest rzetelny opis faktów, poprzedzony dokładną dokumentacją. Studenci wielokrotnie podkreślają, jak ważne jest, by dziennikarz rozmawiał ze wszystkimi zaangażowanymi w sprawę bohaterami. Co więcej, stronniczość autora dyskwalifikuje tekst „w ich uszach”. Równie istotnym dla badanych elementem jest dynamiczna, pełna dramaturgii kompozycja, charakteryzująca się umiejętnym dawkowaniem napięcia, a tym samym podtrzymująca ciekawość słuchacza. Potwierdzeniem tej opinii może być fakt, że wśród najbardziej interesujących reportaży najczęściej wymieniane były dwa wybitne w historii polskiego dokumentu dzieła – *Niebieski płaszczyk*

⁷ J. Jankowska, *Internetowa Szkoła Reportażu*, www.radio.com.pl/szkola/reportaz, lekcja 3.

⁸ Pierwszy w Europie Środkowej ośrodek badania sztuki radiowej – stworzony przez i wokół prof. E. Pleszkun-Olejniczakowej – istnieje na Uniwersytecie Łódzkim.

⁹ M. Kaziów, *Artystyczny reportaż radiowy. Reporter: autor i reżyser*, „Kontrasty” 1976, nr 3, s. 37.

Katarzyny Michalak i *Chłopcy z Wyszynki* Moniki Hemperek i K. Michalak – oba zrealizowane z idealnym wyczuciem radiowej dramaturgii. W kompozycji właśnie realizuje się artystyczny zmysł autora, jego mistrzostwo i kunszt – jak czytamy w cytowanej wyżej wypowiedzi. Tu także ujawnia się kreatorski talent autora, będącego, wedle słów Kaziowa, także „reżyserem, który z autentycznego – acz surowego – materiału nagranych wypowiedzi tworzy jak gdyby nową rzeczywistość”¹⁰.

W związku z pytaniem o konieczne „części składowe” reportażu pojawiają się też istotne pojedyncze głosy. Czytamy np., że cechą gatunku jest „**wzbudzenie** u odbiorcy poczucia **solidarności** z poruszonymi problemami [podkr. moje – K.K.]”. Autorowi tej wypowiedzi nie chodzi przecież po prostu o refleksję, poruszanie emocjami, ale o szczególny rodzaj nawiązania kontaktu reportera (dzieła) z siedzącym przy odbiorniku słuchaczem, kontaktu, który jest możliwy dzięki temu, że – jak mówi Jankowska – „radio jako środek przekazu ma ogromną moc stwarzania intymności”¹¹. Student – zwracając uwagę na ową „empatyczność” tekstu audialnego – przyznaje słuszność autorce *Polskiego Sierpnia*. W innej ankiecie zaś znajdujemy postulat młodego odbiorcy o „łatwość dostępu do reportażu radiowego (częste informowanie, kiedy będzie [nadawany])”. Dodajmy w tym miejscu tylko, iż głos ten – świadczący o zainteresowaniu dokumentem – nie jest odosobniony.

Z zagadnieniem cech swoistych tekstu audialnego nieodłącznie wiąże się kwestia jego funkcji. Na ten temat wielokrotnie wypowiadali się badacze, ale i twórcy gatunku, co w swych licznych tekstach podkreśla i celnie sumuje E. Pleszkun-Olejniczakowa¹². Przytacza np. znaczące dla nas stwierdzenie wybitnego reportażyisty, twórcy tzw. krakowskiej szkoły reportażu¹³, Jacka Stwory, wygłoszone podczas seminarium reportażu w 1967 r., że „reportaż także w tym medium [radiowym], zachowując autentyczność miejsca zdarzeń i ludzi, nie

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. Andrysiak, *Skomponować reportaż – z J. Jankowską i A. Sekudewicz o sile dźwięku*, [w:] *Radio jako przekaz gorący w koncepcji mediów zimnych i gorących Marshalla McLuhana* [mps], Warszawa 2003, s. 77.

¹² E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Reportaż. Wokół pochodzenia...*, s. 6 lub *O reportażu radiowym...*, [w:] *Seminarium reportażu poświęcone prezentacji i dyskusji nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny 2003, s. 33.

¹³ W opozycji do przedstawicieli szkoły warszawskiej, której przyświecało hasło „czystości formy” (eliminacja głosu dziennikarza, operowanie tylko wypowiedziami bohaterów i dźwiękami im towarzyszącymi w budowaniu opowieści), Stwora uczynił narrację, mówienie podstawą reportażu. Sam gawędził z bohaterami i nie starał się swego głosu ukryć. Jego reportaże mają sens metaforyczny. O ile dla reportażyistów tworzących w ramach szkoły warszawskiej charakterystyczny jest „ruch”, „dzianie się”, emocjonalność wynikająca stąd, iż autorzy utworów najważniejszym ich elementem uczynili autentyczny dźwięk ilustrujący wydarzenia, głos człowieka zaangażowanego w daną sprawę, o tyle w tekstach audialnych Stwory naszą uwagę zwraca konceptualizm, pomysłowość, intelektualizm. J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia*, Warszawa 1995, s. 104.

tylko informuje, ale i oddziałuje na emocje słuchacza, zatem posługuje się arsenałem środków właściwych dziełu sztuki”¹⁴. Kilka lat później niemal identyczną w wymowie wypowiedź wygłosił Adam Budzyński: „Można [...] powiedzieć też, że dojrzały reportaż dźwiękowy powinien spełniać dwie podstawowe funkcje: **informacyjną i estetyczną** [podkr. moje – K.K.]. Powinien – jak każde dzieło artystyczne – nieść nie tylko informację o realnych wydarzeniach i ludziach, lecz także świadczyć o tym, że autor rozumie złożoność opisywanej rzeczywistości, umie oglądać ją z rozmaitych perspektyw oraz budować napięcie dramaturgiczne”¹⁵. Cytaty te uwydatniają dwie ważne funkcje tekstu audialnego: informacyjną, bo jego autor przekazuje wiadomość o pewnym zdarzeniu, człowieku czy grupie ludzi, ale także estetyczną, gdyż czyni to z wykorzystaniem właściwych radiu środków artystycznego wyrazu, nadając historii dramaturgiczną kompozycję, apelując do emocji odbiorcy. Można jednak zaryzykować Gombrowiczowskie w swej strukturze stwierdzenie, iż słowa Budzyńskiego „podszyte” są jeszcze jedną funkcją. Píše on wszakże: „...autor rozumie...”, „...oglądać z rozmaitych perspektyw...” W reportażu ważne jest przecież uchwycenie istoty problemu, jego sił sprawczych, mechanizmów, następstw i konsekwencji, podjęcie tematu jeszcze nie badanego lub ukazanie go w nowym świetle¹⁶. Reportaż dostarcza przecież wiedzy o świecie, edukuje, czego dowody odnajdujemy w ankietach, pełnych niezwykle celnych spostrzeżeń:

Nie pokazuje „suchej” informacji, ale próbuje odpowiedzieć na pytania o **przyczyny i skutki** jakiegoś wydarzenia, stara się **naświetlić sprawę z różnych punktów widzenia** [...]; Według mnie może mieć wiele [...] **najważniejsza jest** [jednak] **funkcja poznawcza**. Ukazuje słuchaczom, jakie rzeczy spotykają ludzi, dzieją się w realiach, w jakich żyją. **Uzmysławia**, że mogą być również ich świadkami; Może być **źródłem** naszej **wiedzy**, rozwijać naszą wyobraźnię [...] tworzyć **nowe interpretacje**, dodawać znaczenia [podkr. moje – K.K.].

Funkcja **poznawcza** jest istotą wielkiego reportażu. Poznanie jest przecież czymś więcej niż informowanie: to – mówiąc najprościej – suma informacji i zrozumienie. Tekst audialny nie musi przecież dawać odpowiedzi na wszystkie nagromadzone wokół danego tematu pytania, najważniejsze, że prowokuje do ich stawiania, do myślenia. A emocjonalność, bezpośredniość i wynikający stąd autentyzm pozwala słuchaczowi wczuć się w atmosferę zdarzeń, stać się na chwilę ich uczestnikami i tym samym także lepiej je zrozumieć. Po zajęciach, podczas których słuchaliśmy reportażu Cezarego Galka *Requiem dla Bośni*, jedna studentka stwierdziła, że dzięki reportażowi dowiedziała się więcej o konflikcie w Bośni i Hercegowinie niż z mediów i lekcji historii. A zaznaczyć należy, że nie wynikało to z jej opieszałości w nauce w szkole średniej.

¹⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, Lublin 2004, s. 118.

¹⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 119.

¹⁶ J. Jankowska, *Internetowa Szkoła Reportażu*, lekcja 1.

Ankiety ukazują pewną prawidłowość myślenia słuchaczy, potwierdzającą słuszność powyższych rozważań. Najczęściej pojawiającą się w wypowiedziach studentów funkcją reportażu radiowego jest – by posłużyć się po części wypowiedzią Stwory, po części Budzyńskiego – estyczno-emocjonalna, czyli ta określająca jego artystyczny wymiar, wpisująca tekst audialny w poczet dzieł sztuki (bo np.: „budzi u odbiorcy wrażenia emocjonalne; uwrażliwia; wywołuje w człowieku skrajne emocje; oprócz ciekawych treści jest zaskakująca, interesująca forma; [słuchając], obcuje się z dziełem sztuki”). Nie mniej popularna jest funkcja informacyjna, ale – co ciekawe – prawie zawsze pojawia się w towarzystwie innej – najczęściej poznawczej, edukacyjnej, dydaktycznej, ale także np. **interwencyjnej, opiniotwórczej, impresywnej, uświadamiającej** – wskazującej na głębsze i silniejsze oddziaływanie reportażu, związane z przetwarzaniem informacji w umysłach odbiorców, przefiltrowywaniem treści przez ich świadomość. Czytamy np. w jednej ankiecie o funkcji informacyjnej („pokazuje pewne fakty zaistniałe w rzeczywistości”) i o poznawczej („rozszerza zakres świadomości słuchacza”). Autor innej wypowiedzi natomiast pisze po prostu o funkcji informacyjno-poznawczej. Studenci zauważają, że reportaż ma znaczący wpływ na życie społeczne: „Dzięki niemu możemy poznać problemy innych ludzi, **zareagować** na nie”. Tekst audialny ma też moc opiniotwórczą, „może zmieniać świadomość społeczną (szczególnie w przypadkach [...] głośnych problemów), zmusza do refleksji, a nawet **do działania** [podkr. moje – K.K.]”. Nie tylko więc impuls do rozmyślań, zatrzymanie się nad problemem, ale realna, fizyczna moc sprawcza, związana z wpływaniem na wybory życiowe swoich odbiorców – oto siła radiowego dzieła. A jej dowód daje też Jankowska, wspominając o niebywałej reakcji młodej dziewczyny po wysłuchaniu *Polskiego Sierpnia*: „Na początku lat dziewięćdziesiątych wyemitowany został mój reportaż [...] i zadzwoniła [...] kobieta. Chciała opuścić kraj i udać się na emigrację, ale po wysłuchaniu tego materiału stwierdziła, że nie ma prawa. Powiedziała, że musi zostać tutaj, w Polsce. Ten reportaż zdecydował o jej wyborze”¹⁷. Znam kilka osób, które zmieniły swój negatywny sposób myślenia o ludziach bezdomnych po zapoznaniu się z różnymi reportażami dotyczącymi tego właśnie problemu, a niespożyte pożywienie pozostawiają teraz – choć wcześniej nigdy tego nie robili – w widocznym miejscu, by ktoś mógł z niego jeszcze skorzystać. Nie są to, być może, jakieś spektakularne zmiany w życiorysie, w sposobie postępowania, ale są namacalnym i niezaprzeczalnym dowodem na obecność reportażu w naszym życiu, świadczą o funkcji sprawczej audialnego tekstu.

Przyznając dziełu radiowemu walory estetyczne (emocjonalne) – co więcej, uznając je przecież za prymarny jego element – badani studenci odpowiadają zarazem twierdząco na pytanie „czy reportaż może być dziełem sztuki?”. Wśród siedemdziesięciu pięciu ankiet tylko dwie zaprzeczają tej opinii. Ich

¹⁷ A. Andrysiak, *op. cit.*, s. 78.

autorzy w ten sposób motywują swój punkt widzenia: „Nie, jest formą przekazu rzeczywistości w sposób rzetelny i wiarygodny; Nie, jest gatunkiem dziennikarstwa, a **nie czymś podniosłym**”. Ale dalej – w tym samym punkcie tej samej ankiety – czytamy: „Jest towarem dla konsumentów o nieco bardziej **wyrafinowanym smaku** [podkr. moje – K.K.]”. Łatwo zauważyć, że druga wypowiedź zawiera w sobie pewną sprzeczność, jest semantycznie niespójna. Podniosłość nie jest przecież wyznacznikiem sztuki. Przyglądając się dokładnie uwagom słuchaczy, zauważamy nawet, że to właśnie patos – obok banału i nudy – jest tym, czego wielki reportaż powinien unikać. Stwierdzenie natomiast, że jest adresowany do odbiorców o „wyrafinowanym smaku” ma wyraźnie artystyczne asocjacje. Dobry gust przypisujemy – słusznie zresztą – osobom, które, jeśli nie znają się na sztuce, to na pewno z nią obcuja.

Pierwsza z cytowanych wyżej wypowiedzi – po zestawieniu jej z poglądami Krzysztofa Kąkolewskiego – również traci siłę przekonywania. Zdaniem badacza, istotą reportażu jest jak najbardziej jego autentyzm i rzetelność. Stanowi warunek konieczny i niezbędny, bo może on być uznany za dokument, np. sądowy: „służy czasem prokuraturze za podstawę wszczęcia śledztwa; naukowiec często posługuje się faktami zawartymi w reportażu; relacja dziennikarska staje się coraz częściej świadectwem epoki, dokumentem historii; czytelnik szuka w nim często wzbogacenia wiedzy”¹⁸. W tym miejscu nie ma jeszcze rozbieżności opinii. Dla Kąkolewskiego jednak postulat wiarygodności dziennikarskiej nie wyklucza obecności w reportażu elementów literackich, estetycznych, a więc sztuki: „To, co nazywamy literackością reportażu, jest kształtem, fabułą ujrzaną przez reportera, wydobytą z faktów, z dramatyzmem ich narastania, wyodrębnionym z rzeczywistości, z opowiadań i dokumentów”¹⁹. Wypowiedź ta wyraźnie pokazuje ciekawy – i moim zdaniem słuszny – tok myślenia reportera. Zauważa on, że w reportażu to fakty zależą od autora, ale nie jest to absolutnie sprzeczne z zasadą „dokumentarnej ścisłości reportażu”²⁰. Prawda bowiem jest *możliwością*, jaką ze zdobytych materiałów wydobywa dziennikarz. Nie można jej traktować jako danej z góry, biernej, gotowej. Reporter ją odkrywa, bada, dokumentuje i komponuje jej ostateczny obraz. W innym zaś artykule, o znamienitym tytule *Wokół estetyki faktu*, Kąkolewski podkreśla, że czasami piękno leży w historii jeszcze „nieoprawionej” artystycznie przez reportera, w samym układzie autentycznych zdarzeń. Scenariusze, jakie pisze życie, są niekiedy bardzo zaskakujące, wydają się fikcyjną, literacką opowieścią. „Zdarzają się «fabuły życiowe», skonstruowane bezbłędnie, zbudowane tak prawidłowo, że mają swoją strukturę i rytm, są pozbawione «dłużyzn»”²¹.

¹⁸ K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Teoria i praktyka dziennikarska*, Warszawa 1964, s. 121.

¹⁹ *Ibidem*, s. 117.

²⁰ *Ibidem*, s. 121.

²¹ K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, [w:] *Studia estetyczne*, t. 2, Warszawa 1965, s. 267. Autor przytacza przykłady takich idealnie skonstruowanych „życiowych fabuł”. Pochodzą one z jego praktyki dziennikarskiej.

Pomijając więc te dwie negatywne odpowiedzi na temat artyzmu audialnego tekstu, otrzymujemy dwa rodzaje opinii: *jest dziełem sztuki* bądź *może nim być*. Przyjrzyjmy się jeszcze uzasadnieniom, te bowiem niejednokrotnie są niezwykle ciekawe i ważne. O radiowym reportażu możemy – zdaniem studentów – mówić jak o dziele sztuki, ponieważ wpływa na emocje i doznania estetyczne słuchaczy, wykorzystuje paletę audialnych środków wyrazu, „może zawierać elementy liryki, dramatu, epiki; sam fakt przeniesienia obrazu na język radia wymaga talentu; [to] tworzenie nowej jakości; ze względu na nakład pracy; [jest] przefiltrowany przez indywidualność autora” i – uwaga – „sztuką jest go zmontować”. To – w swym założeniu być może żartobliwe – stwierdzenie zawiera prawdę. Tym bardziej że kiedy w ankietach czytamy, że reportaż *sztuką może być*, decyzja rozstrzygająca zależy właśnie od kompozycji, ujęcia tematu, umiejętności budowania dramaturgii i trzymania słuchacza w napięciu.

W wypowiedziach studentów brzmią też echa teorii Kaziowa, który omawiany tu gatunek radiowej twórczości porównuje do słuchowiska, gdyż „w zależności od tematu [...] może być dramatyczny lub epicki, poetycki czy prozaiczny. Ale od mikrosluchowiska różni go autentyzm”²². W innym miejscu artykułu badacz zauważa jeszcze: „Reporter niezależnie od tego, czy posługuje się częściowo materiałem napisanym, czy wyłącznie na żywo utrwalonym na taśmie, tak tworzy i reżyseruje, by całość pod względem strukturalnym posiadała charakter parasłuchowiskowy, a więc – artystyczny”²³. Podobne spostrzeżenia mają ankietowani. Podstawy do określenia tekstu audialnego dziełem sztuki upatrują w jego podobieństwie do teatru: ogromnym znaczeniu ruchu, dynamiki, łączenia elementów w zgrabną całość, a więc komponowania czy też aranżowania faktów, w emocjonalnej postawie bohaterów, którzy pojawiają się w opowieści niczym aktorzy na deskach sceny i odgrywają swoje role. A autor jest przecież – o czym także pisze Kaziów – reżyserem owego spektaklu.

Audialny tekst ma więc w sobie wielki artystyczny potencjał, tkwiący w emocjach, przeżyciach bohaterów i w całej palecie środków wyrazu. Powinien być – jak postuluje jeden ze studentów – „tworzony z pasji”, a wtedy – posługując się inną wypowiedzią – „jest [...] **niepowtarzalny**. Niesie w sobie element zaskoczenia i motywuje do refleksji, do **oczyszczenia** [podkr. moje – K.K.]”.

Na koniec naszych rozważań zobaczmy, jakie zalety, a jakie wady – w porównaniu z telewizyjnym i prasowym – ma, według badanych odbiorców, reportaż radiowy, zaś konsekwencją tego porównania niech będzie spojrzenie w przyszłość gatunku. Nie ulega wątpliwości, że tekst audialny może zainteresować młodych słuchaczy. Zależy to oczywiście od wielu czynników: od tematu, jego realizacji (tu: szczególnie wykorzystania muzyki i dźwięków akustycznych), od poziomu emocjonalności przekazu i jego czytelności. Wśród

²² M. Kaziów, *Artystyczny reportaż...*, s. 37.

²³ *Ibidem*, s. 26.

elementów dyskwalifikujących reportaż studenci najczęściej wymieniają wszystkie te czynniki, które powodują, że jest on niezrozumiały i niespójny – podobne głosy albo ich nadmiar, redundantne informacje i po prostu chaos kompozycyjny; może być też nudny – „jednostajna ciągłość”, monotonia, nieumiejętne budowanie napięcia, „zbytne przeciąganie”, długie monologi bohaterów nie przeplatane żadnymi dźwiękami. Z analizy ankiet wynika jeszcze jeden ważny wniosek: badani cenią pomysłowość autorów, wyrażającą się w stosowaniu ciekawych elementów akustycznych, dynamicznej strukturze opowieści, nadaniu jej ekspresywności. Z drugiej jednak strony to właśnie „nagromadzenie fajerwerków technicznych, za dużo efektów «wyciskających łzy»”, a także wulgarność powodują, że przestają słuchać reportażu. Radio wyłączają również wtedy, gdy w treści przekazu wyczuwają stronniczość dziennikarza, gdy „zbyt wyraźnie czy wręcz **namolnie** ukazane [są pewne]” idee. Plastyka tak, ale nie ornamentacyjność; efekty, ale nie efekciarstwo; muzyka, lecz odpowiednio dobrana; emocje, ale jednak – gdy zaczynają przeszkadzać w odbiorze bądź stają się sztuczne – okiełznane; dynamika, ale wyważona, nade wszystko jednak brak patosu, banału, nudy i chaosu informacji.

Jeżeli opowiadana dźwiękami historia jest ciekawa, nie ma znaczenia jak długo trwa, będzie słuchana do końca. Jeśli natomiast w ciągu pierwszych 5–7 minut autorowi nie uda się zainteresować odbiorcy, może być prawie pewien, że go straci. Przynajmniej, jeśli jest to któryś z badanych. I choć zdarzają się w ankietach zapewnienia o nawet godzinnych możliwościach percepcyjnych, najczęściej studenci wyłączają się po 25–35 minutach emisji. Warto zacytować jeszcze jedną, humorystyczną i zastanawiającą zarazem wypowiedź: „obecnie jest to chyba 15–20 minut, choć gdy byłem młodszy, wytrzymywałem do 35–40”.

Siłą reportażu radiowego jest jego „pozorna słabość” – brak wizji, co „wymusza na twórcach umiejętność malowania obrazu słowem, dźwiękiem”, a jednocześnie daje większe możliwości dla odbiorcy, wyzwala wyobraźnię, grę skojarzeniami, daje możliwość własnej interpretacji, niczym nie ogranicza, sprawiając, że sami odbiorcy stają się pośrednio autorami ostatecznego obrazu, jego kreacji. Oddziaływanie tylko na zmysł słuchu pozwala „odbierać [reportaż], wykonując inne czynności”. Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że autor, nieumiejętnie posługujący się słowem mówionym i dźwiękiem, „przedstawi pomysł nieklarownie i możemy, [go] nie zrozumieć”. Podobnie stać się może, gdy głosy bohaterów są mało charakterystyczne, podobne do siebie lub jest ich za dużo. Problem ten znika – słusznie zauważają studenci – kiedy widzimy, kto i kiedy opowiada. Słabością zaś tekstu audialnego w porównaniu z pisanym jest fakt, iż „jeśli nie nagrywamy, nie mamy możliwości powrotu do danego fragmentu”. Na ten sam aspekt zwraca uwagę Maciej Józef Kwiatkowski, pisząc „o ulotności i niepowtarzalności przekazu radiowego. Czytelnik gazety [...]” – zauważa badacz – „może przerwać czytanie jednego artykułu, przejrzeć

sąsiednią kolumnę i wrócić do przerwanej artykułu”²⁴. Ze spostrzeżenia o ulotności tekstu audialnego wynika jeszcze jedno – potwierdzone także wynikającymi z analizy ankiet uwagami i zawartymi tam postulatami²⁵: „Słuchacz radiowy żywiej i łatwiej reaguje na audycje apelujące do jego wyobraźni i jego strony emocjonalnej niż na te, które zwracają się do jego logicznego rozumowania”²⁶.

Jaką więc przyszłość wróżą pytani studenci temu gatunkowi radiowej sztuki? Wszystkie wypowiedzi – czy przechylają się bardziej ku optymistycznej czy pesymistycznej perspektywie – są wyważone, nie kategoryczne. Badani zauważają, że żyjemy w kulturze obrazkowej; telewizja jest „łatwiejszym” rodzajem przekazu, nie wymagającym od odbiorcy pełnego zaangażowania, często zwalniającym z myślenia. Wszzechobecność wizualności powoduje jednak że „ludzie zaczynają być znudzeni przekolorowaniem prasy i TV”. Wiele jest wypowiedzi zauważających, że reportaż to sztuka elitarna i wśród „ludzi z pasją, otwartych, światłych” będzie miał zawsze wiernych słuchaczy. „Szansą [na zwiększenie liczby odbiorców]” – czytamy w jednej z ankiet – „byłoby sprowadzenie reportażu do wspólnego mianownika najniższych oczekiwań [...]. Mam nadzieję, że to nie nastąpi”. Aby ten komercyjny scenariusz nigdy się nie wydarzył, studenci podają propozycje dotarcia do nowych słuchaczy. Pojawia się pomysł (realizowany zresztą z sukcesem przez Polskie Radio) przeniesienia reportażu do Internetu. To jednak nie wystarczy. O tym, że na stronach www możemy zapoznać się z radiowymi dokumentami, trzeba jeszcze szeroko informować, reklamować, również w innych mediach. W przeciwnym razie ta forma sztuki nie ostanie się w audiowizualnej rzeczywistości, zniknie, w najlepszym wypadku „znajdzie [się dla niej] miejsce [w ramówce], ale gdzieś o 5 rano”. A przyszłość reportażu nie wszystkim studentom pozostaje obojętna, czego dowodem wypowiedzi: „Dla mnie to najbardziej przekonująca forma spośród [reportażu] telewizyjnego, prasowego i radiowego – **martwi mnie**, że trzeba będzie się **postarać, by mieć z nim kontakt**” lub „W reportażu radiowym siłą jest dźwięk. **Coraz częściej przekonuję się**, że może być on lepszym nośnikiem emocji niż np. obraz czy słowo (też pisane) [podkr. moje – K.K.]”.

W rzeczywistości, w której z każdej strony przytłaczają nas nachalne momentami obrazy, istnieje ogromna potrzeba szerzenia kultury słuchania reportażu radiowego, potrzeba uświadamiania, że tekst radiowy, tak jak audiowizualny, jest częścią – co słusznie podkreśla E. Pleszkun-Olejniczakowa²⁷ – dorobku współczesnej sztuki. Istnieje w końcu konieczność edukacji radiowej, proponowania zajęć, podczas których studenci (uczniowie) mogą poznać tajniki tworzenia

²⁴ M. J. Kwiatkowski, *Reporterskie formy radiowe i szkolenie reporterów i sprawozdawców radiowych*, Warszawa 1965, s. 6.

²⁵ Ale także obserwacjami poczynionymi podczas zajęć.

²⁶ M. J. Kwiatkowski, *op. cit.*

²⁷ E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Pan Cogito biada*”...

działa radiowego, znaczenie wszelkich elementów jego tworzywa, dyskutować i interpretować reportaże (czy w formie ustnej, czy pisemnej). Słusznie bowiem zauważa Wacław Strykowski, iż celem edukacji medialnej jest „przygotowanie do świadomego i krytycznego odbioru”²⁸. Analiza ankiet i blisko półtoraroczna praca ze studentami pozwala mi stwierdzić, że tekst audialny może być dla tej grupy słuchaczy ważnym, prowokującym do myślenia, wzbudzającym nie lada emocje, wytworem kultury. Trzeba tylko uświadamiać, po pierwsze, często, że gatunek taki w ogóle istnieje, po drugie, że nie jest reliktem przeszłości, po trzecie, że może być im bliski i poruszający. Dowodów przychylności słuchaczy dostarczają liczne wypowiedzi, np: „odkąd uczęszczam na ten fakultet stwierdzam, że tak [może być dla mnie interesujący]; tak [może mnie zaciekawić], to zdecydowanie niedoceniana forma przekazu; tak, dużo bardziej niż reportaż telewizyjny”. Mylą się jednak ci, którzy uważają, że każdy tekst audialny sprowokuje studentów do dyskusji. Stąd konieczność – zważywszy przecież, że dla niektórych zajęcia są okazją pierwszego kontaktu z gatunkiem – świadomej, w założeniu oczywiście perswazyjnej, selekcji emitowanych audycji. Błędne byłoby jednak także założenie, że dla poddawanych tu badaniu odbiorców interesujące są tylko teksty łatwe, krótkie i wesołe. *Chłopcy z Wyszki*, *Cisza, która boli*, *Powódź wszystkich Polaków*, *Granice strachu*, *Szlaufy*²⁹ – to tylko nieliczne z reportaży – z pewnością nie określimy ich jako banalne czy rozrywkowe w swym charakterze – które wzbudziły szczególne wzruszenie i uznanie młodego audytorium. Ono zaś, na co bez wątpienia wskazują cytowane w pracy wypowiedzi, wielokrotnie zaskakuje celnością i dogłębną spostrzeżeń.

„Reportaż radiowy” – czytamy w jednej z ankiet – „wymaga kompetentnego odbiorcy”. Tego odbiorcę trzeba jednak wykształcić, uświadomić istnienie różnorodnych tekstów kultury, odkryć ich wartość. Nie wszyscy bowiem młodzi ludzie – jak słusznie zauważa E. Pleszkun-Olejniczakowa, naukowiec i **dydaktyk** – „postrzegają jego [radia] przekaz jako «nieszkodliwy», najczęściej muzyczny, szum w tle, który nie zakłóca czynności bardziej «intelektualnych»”³⁰ i nie wszyscy wyłącznie tego szumu szukają. Pisząc, że „reportaż radiowy jest wyzwaniem w dobie kultury obrazkowej”, dostrzegają wagę gatunku, ale i trudności, przed jakimi stoją jego twórcy we współczesnych czasach. Realizacja

²⁸ Cyt. za: B. Fiołek-Lubczyńska, *Film, telewizja i komputery w edukacji humanistycznej. O audiowizualnych tekstach kultury*, Kraków 2004, s. 153.

²⁹ Gwoli sprawiedliwości muszę zaznaczyć, że ogromną popularnością i zainteresowaniem studentów cieszą się błyskotliwie zrealizowane reportaże H. Bogaryja-Zakrzewskiej i E. Zozunia *Kilka wiosennych мгнiеń słupka* i *Radni na swoich drózkach*, jak również – tych samych autorów – radiowa telenowela pod zmiennym tytułem *Emilia – niewolnica tajemnicy*. Mają one jednak charakter także rozrywkowy i tylko dlatego nie znalazły się wśród wyliczonych w głównym tekście utworów.

³⁰ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Teatr Polskiego Radia – tradycje, kontynuacje, rewizje* [w druku].

reportażu wymaga przecież wielkiego nakładu pracy, ale i znacznego zaplecza finansowego. Godne podziwu i podkreślenia jest też zaangażowanie i pasja, z jaką reportażyści mówią o swoim zawodzie. Dowód owej fascynacji człowiekiem, jego historią, a więc dokumentem audialnym odnajdujemy choćby w wypowiedzi Cezarego Galka³¹:

Z reportażem jest jak z lataniem, każdy reportaż to nowy lot – z wszystkimi szczegółami [...] kolorami, zapachami, dźwiękami – to odkrywanie czegoś nowego, to dojście na bardzo bliską odległość z bohaterem w ciągu bardzo krótkiego czasu.

Dlatego nie dziwi – pojawiające się w treści jednej z wypowiedzi, pełne szacunku – słowo: *podziwiam*. Ja również.

Aneks

WZÓR ANKIETY

1. Jak rozumiesz termin „reportaż radiowy”?

.....
.....

2. Wymień 3 najistotniejsze – Twoim zdaniem – cechy reportażu radiowego, stanowiące o jego istocie?

.....
.....

3. Jakie funkcje może spełniać reportaż radiowy (jakie może mieć znaczenie)? Wymień i uzasadnij wybór.

.....
.....

4. Czy reportaż radiowy jest sztuką? Jeśli tak (lub nie), dlaczego?

.....
.....

5. Czy reportaż radiowy przemawia do Ciebie jako do potencjalnego odbiorcy, czy może Cię zainteresować?

.....

6. Które reportaże radiowe uważasz za interesujące – tematycznie, pod względem realizacji technicznej (możesz podać tytuły)?

.....
.....
.....

³¹ Cezary Galka był gościem Forum Reportażu w Łodzi, 27.02.2007 r.

7. Na jakie elementy (technika, idea, emocje czy inne) zwracasz uwagę, słuchając reportażu?
.....
.....
8. Jakie elementy reportażu dyskwalifikują go w Twoich „uszach”?
.....
.....
9. Czy istnieje limit czasowy, po upływie którego wyłączasz się ze słuchania?
.....
.....
10. Porównaj radiowy reportaż z telewizyjnym i prasowym. Co – biorąc pod uwagę te gatunkowe opozycje – jest siłą przekazu radiowego, a co przeciwnie, jego wadą?
.....
.....
.....
11. Jaką widzisz przyszłość dla reportażu radiowego? Czy ma on szansę na liczne grono odbiorców? Czy może być interesującą propozycją na tle innych audycji radiowych?
.....
.....

Kinga Klimczak

**The way we are heard. A study on the radio report.
Remarks about the institution of the listener
(Summary)**

This article refers what students – young audience – think about radio document: what’s exactly?, is it a kind of art or not?, what’s the most important in radio document? etc. Their opinions are confronted with scientists’ views.

Agnieszka Leska-Dorenda

Papierowa i internetowa. Prasa dla młodzieży

Obecnie funkcjonujące tak zwane media młodzieżowe są miętne, bezmyślne i płytkie. Nie dyskutują ze słuchaczami, nie mówią otwarcie o ich problemach, nie dają możliwości wypowiedzenia się. A młodzi w przeciwieństwie do tego, co sądzą właściciele tych mediów, potrzebują kogoś, kto posłucha, co mają do powiedzenia i da im możliwość wygłaszania swoich opinii¹.

Taka opinia o programach i pismach dla młodzieży jest dość popularna i raczej nikogo nie zaskakuje. Niewątpliwie dla niektórych programów i zwłaszcza tytułów młodzieżowych jest ona wyjątkowo krzywdząca. Problem jednak w tym, że pisma, które mogłyby w wartościowy sposób zaspokoić ciekawość młodego czytelnika, są praktycznie w ogóle nie czytane lub czytane przez bardzo niewielką grupę osób.

Prasa papierowa

Czy dzisiejsza młodzież czyta czasopisma? Które tytuły pism cieszą się największym powodzeniem? Jakie typy tekstów są dla młodych ludzi szczególnie atrakcyjne? Czy prasa elektroniczna stała się równie popularną formą rozrywki i pozyskiwania wiedzy co tradycyjna? Tematem niniejszego artykułu będzie próba odpowiedzi na powyższe zagadnienia w dużej mierze na podstawie wyników badań przeprowadzonych wśród uczniów w okresie od marca do maja 2007 r. Badaniami objęto dzieci i młodzież w wieku 11–16 lat ze szkół podstawowych i gimnazjów z terenów wiejskich (Orzechów) i miejskich (Łódź, Radomsko). Ogółem badanie przeprowadzono w 10 szkołach wśród 758 uczniów (6 szkół podstawowych – 356 ankietowanych i 4 gimnazja – 402 ankietowanych).

Z przeprowadzonych badań wynika, że najbardziej popularnym czasopismem wśród młodzieży jest „Bravo” – 50% uczniów s.p. i 49% gimnazjalistów

¹ Wypowiedź Pawła Sito, dyrektora Radia Bis, www.press.pl/newsy z 7.05.2007.

zadeklarowało, że czyta to pismo, a na drugim miejscu „Popcorn” (34% s.p., 39% g.). W następnej kolejności pojawiły się „Bravo Girl”, „Twist” i „Dziewczyna” (o znacznej przewadze popularności wśród młodzieży gimnazjalnej), „Bravo Sport”, „Fun Club”.

Media masowe z założenia są tworzone dla odbiorcy przygotowanego, ale nie możemy wykluczyć sytuacji, w której produkt przeznaczony dla dorosłego czytelnika będzie odbierany przez ucznia szkoły podstawowej. Sytuacja, w której dziecko czyta pisma dla dorosłych zdarza się niewątpliwie częściej niż odwrotna, kiedy osoba dorosła zapoznaje się z prasą przeznaczoną dla dzieci i młodzieży. W kategorii „inne” lista wskazywanych przez dzieci i młodzież czasopism jest bardzo długa i obejmuje kilkadziesiąt tytułów, w tym też czasopisma dla dorosłych. Znajdują się tu pisma: religijne, popularnonaukowe, sportowe, komputerowe, biznesowe, hobbystyczne, komiksy, pisma kobiece i kierowane do mężczyzn, a także dzienniki. Najczęściej powtarzającymi się tytułami są: „Komputer Świat”, „Enter”, „Play”, „Twój Niezbędnik”, „Joy”, CKM, „Playboy”, „Cosmopolitan”, „Logo”, „Avanti”, „Maxi Tuning”, „Piłka Nożna”, „Auto Świat”, „Czołgi Świata”, „Twój Weekend”, „Viva”, „Gala”, „Świat Kobiety”, „Twoje Imperium”, „Wprost”, „National Geographic”, „Teraz Rock”, „Witch”, „Kaczor Donald”, „Niedziela”, „Świat Seriali”, „Kurier TV”, „Tele Tydzień”, „Express Ilustrowany”, „Dziennik Łódzki”, „Fakt”, „Gazeta Wyborcza”. W przypadku innych tytułów czytelnictwo deklaruje często poniżej 3 osób.

Tylko 10% uczniów szkół podstawowych i zaledwie 5% uczniów gimnazjum zadeklarowało, że nie czyta prasy młodzieżowej (wśród nich była niewielka liczba takich, którzy nie czytają prasy w ogóle). Ciekawe, że większość w tej grupie stanowili chłopcy. Niektórzy ankietowani informowali, że pisma kupują tylko, gdy coś ich naprawdę zainteresuje, inni – „tylko czasem, jak nie mam co robić”. Natomiast 51% ankietowanych uczniów z obydwu typów szkół potwierdziło, że prenumeruje bądź regularnie kupuje ulubione tytuły. W tej grupie znajdują się też prawdziwi miłośnicy pism. Jedna z gimnazjalistek zgłosiła, że każde pismo, które kupuje (m.in. „Bravo”, „Bravo Girl”, „Popcorn”) starannie układa na półce, specjalnie do tego celu przeznaczonej. Inna uczennica, ze szkoły podstawowej, poinformowała, że pismo „Bravo” zbiera od dwóch lat i ma wszystkie jego numery.

To, że zdecydowana większość badanej młodzieży czyta prasę – potwierdza również w swoim artykule pt. *Czytelnictwo współczesnych nastolatków (opinie, obserwacje, badania)*² A. Has-Tokarz, która badaniami objęła uczniów 6 klas Szkoły Podstawowej nr 51 w Lublinie, w grudniu 2004 r. Ankietę przeprowadzono wśród 70 uczniów (44 dziewczęta oraz 26 chłopców). Z badań wynika,

² A. Has-Tokarz, *Czytelnictwo współczesnych nastolatków (opinie, obserwacje, badania)*, [w:] *Kultura popularna w szkole. Pobłażliwe przyzwolenie czy autentyczny dialog*, red. B. Myrdzik, M. Latoch-Zielińska, Lublin 2006.

że młodzież czyta najchętniej „pisma ogólnomłodzieżowe” (44%), intensywniej czytane przez dziewczęta. Najchętniej wybierane tytuły to: „Bravo”, „Pop-corn”, „Victor Junior”, „Bravo Girl”, „Dziewczyna”, „Twist”, „Magazyn 13”, „Bądź Piękna”, „Dama”, „Filipinka”. Dość dużą popularnością cieszą się również czasopisma, które są drukowanymi odpowiednikami wyspecjalizowanych kanałów telewizyjnych dla dzieci i młodzieży, m.in. „Witch”, „Kaczor Donald”, „Cartoon Network” itp. Na drugim miejscu zostały wymienione „pisma komputerowe” (26%), a wśród nich tytuły: „PC Format”, „Enter”, „Komputer Świat”, „Cybermycha”, „Click”, „CD Action”. Te z kolei czytane są zdecydowanie częściej przez chłopców, którzy bardziej niż dziewczęta w tym wieku fascynują się grami komputerowymi i Internetem. Na kolejnej pozycji znalazły się „pisma hobbystyczne” (17%). Zainteresowania uczniów bywają bardzo różnorodne, poczynając od dość popularnych np. sport („Bravo Sport”, „Giga Sport”, „Ślizg”), motoryzacja („Auto Moto”, „Auto Świat”, „Auto-Thuning”), muzyka („Hip-hop”), poprzez komiks („Świat Komiksu”), zwierzęta („Mój Pies”, „Koty”), aż po zupełnie jednostkowe przypadki, jak militaria i historia.

Dużo mniejszą popularnością cieszą się „pisma popularnonaukowe, w tym językowe” (7%). Tutaj młodzież wymieniała takie tytuły, jak: „Młody Technik”, „Świat Nauki”, „Świat Techniki”, „Wiedza i Życie”, „National Geographic” oraz czasopisma do nauki języków obcych, m.in. „English”.

„Pisma katolickie dla młodzieży” cieszą się najmniejszym poparciem. Również analiza badań przedstawianych w niniejszym artykule potwierdza, że zaledwie 2% młodzieży deklaruje czytanie tego typu pism (wynik może być nieco zaniżony, gdyż nie można wykluczyć sytuacji, w której uczniowie, nawet w anonimowej ankiecie, mogli nie przyznać się do czytania tych pism. Często wynika to z lęku przed kompromitacją i wyszydzeniem przez rówieśników, dla których te pisma „nie są trendy”. Nie zmienia to jednak faktu, że wynik i tak pozostaje zaledwie kilkuprocentowy). W tej kategorii młodzież wymieniła tylko jeden tytuł – „Mały Gość Niedzielny”, który jest samoistnym dodatkiem do czasopisma dla dorosłych „Gość Niedzielny”. Kontakt z tym pismem może mieć zatem charakter przypadkowy, który mógł nastąpić za pośrednictwem dziadków lub rodziców kupujących prasę katolicką.

Jeszcze pełniejszy obraz poziomu czytelnictwa i tym samym najpopularniejszych tytułów prasowych wśród młodzieży może dać analiza wyników badań przeprowadzonych przez studentów polonistyki KUL na grupie 1000 maturzystów na terenie kilku miast Polski (m.in. Białej Podlaskiej, Dukli, Jeleniej Góry, Konina, Lublina, Nowego Sącza, Opola, Radomia, Siedlec, Torunia)³. Postawiony w ankiecie badawczej problem dotyczył poziomu czytelnictwa uczniów, którzy

³ S. J. Żurek, *Maturzysta 2004 w świecie kultury*, [w:] *Kultura popularna w szkole...*

w 2004 r. ukończyli szkołę średnią. Wszyscy specjaliści od dawna biją na alarm, że Polacy czytają bardzo mało książek, częściej sięgają po prasę brukową, rzadko korzystają z innych dobrodziejstw kultury – teatr, kino, opera, jeśli korzystają z Internetu, to w sposób niekompetentny, za to całymi godzinami potrafią bezmyślnie przełączać kanały, bezkrytycznie oglądając tandetne programy. Czy problem ten dotyczy również maturzystów? Na to pytanie starano się odpowiedzieć, analizując wyniki badań.

„Które z czasopism młodzieżowych uważasz za godne polecenia swoim rówieśnikom i dlaczego?” – tak brzmiało jedno z pytań ankiety. W rankingu bezsprzecznie wygrało „Cogito”, nie tak popularne w młodszej grupie wiekowej, które prawie 60% licealistów uznało za godne polecenia i przyznało się do uważnej jego lektury. „Cogito” cenione jest przede wszystkim za wywiady z ciekawymi ludźmi, dodatek edukacyjny i pomoce naukowe, ponieważ „są [tam] artykuły przydatne później na lekcjach”, „bawi i uczy” – jak twierdzą ankietowani. Niektórzy uważają jednak, że nie można na nim do końca polegać, gdyż zawiera niekompletne wiadomości i materiały tam przedstawione nie są wystarczająco rzetelne. Daleko w tyle pozostają inne pisma czytane przez młodzież, a ich poziom czytelnictwa nie przekracza 5%. Także w tym przypadku zaobserwowano, że uczniowie często nie odróżniają prasy młodzieżowej od tej przeznaczonej dla dorosłych odbiorców i nie starają się skupiać tylko na periodykach dla młodzieży. Wymieniają zatem tygodnik polityczny „Newsweek” (5%), „Perspektywy” (ponad 4%), „Politykę” (nieco ponad 3%), „Twój Styl” i „Bravo Girl” (po 2,4%). Około 13% maturzystów stwierdza, że nie czyta żadnych czasopism, z czego część wyraźnie stwierdza, że czytałaby, ale nie ma takich tytułów. Warto tutaj przytoczyć uwagi licealistów dotyczące stanu polskiego czasopiśmiennictwa. Niektóre wydają się wyjątkowo trafne i powinny dać wiele do myślenia zwłaszcza wydawcom prasy młodzieżowej. Licealistka z Opola: „Nie ma moim zdaniem obecnie na rynku polskim czasopisma godnego polecenia. W XX wieku, gdy depresja stała się jedną z największych chorób dotykających ludzi, gazety poruszające jedynie tematy seksu, AIDS, nie są godne uwagi, ewentualnie dla nieczytających lektur to «Cogito»”. Uczennica z zachodniopomorskiego: „Teraz w gazetach dla młodych ludzi są w sumie same porady sercowe albo jakieś dziwne i śmieszne opowieści”. Wielu określa tego typu prasę jako „infantylną”, „szmatławą”, „robi wodę z mózgu”, twierdzi, że jest to „sieczka”, czy kupowanie jej to „strata pieniędzy”. Maturzysta z Lublina konkluduje, że „[woli] czytać ulotki z McDonalda i Telepizy”. Warto odnotować tutaj spostrzeżenie, że tak popularne wśród 10–16-latków pisma „Bravo” i „Bravo Girl” wraz z rozwojem świadomości młodych ludzi zupełnie tracą popularność. Młodzież zauważa ich bezsensowność, krzykliwość i banał i do tego stopnia stają się niepopularne, że czytelnictwa ich nie zgłasza nikt lub jedynie bardzo niewielka grupa osób. Na każdym etapie

kształcenia i rozwoju (im starsi uczniowie, tym większa umiejętność samookreślenia) znajduje się grupa osób, które wyraźnie sygnalizują brak godnych czasopism. Jak już wspomniano, część maturzystów deklaruje, że nie czyta prasy młodzieżowej. Sytuacja ta wynika zapewne nie tylko z niechęci do czytania w ogóle.

Drugim istotnym zagadnieniem przy omawianiu prasy młodzieżowej jest jej dostępność, a co za tym idzie i popularność. Analizując ofertę czasopism skierowaną do dzieci i młodzieży, można odnieść wrażenie, że tylko niewielka ich część trafia do bibliotek szkolnych. Problem polega w dużej mierze na nieodpowiednim i niewystarczającym finansowaniu tych instytucji. Charakterystyczna dla rynku mediów młodzieżowych jest jego duża dynamika. Niektóre magazyny czy czasopisma pojawiają się nagle, towarzyszą przez pewien czas jakimś nowym trendom młodzieżowym i znikają równie szybko, jak się ukazały. Bibliotekarzom trudno jest zatem dokonać właściwego wyboru z bogatej, stale zmieniającej się oferty rynkowej. Niejednokrotnie stają przed dylematem: które z pism wybrać, aby były wartościowe i jednocześnie zaspokajały zainteresowania młodych czytelników? Wyniki prezentowanych badań również potwierdzają ten stan rzeczy. Tylko 6% uczniów s.p. i 5% gimnazjalistów potwierdziło, że dociera do pisma, korzystając z czytelnicy, biblioteki. Ogromna większość – 78% uczniów szkół podstawowych i aż 94% uczniów gimnazjów – kupuje prasę samodzielnie.

Do ankietowanej młodzieży zwrócono się też z prośbą o wskazanie typów tekstów najbardziej dla nich atrakcyjnych w czytanej prasie. Rozrywkę, horoskopy, humor wskazało ponad 60% badanych z obydwu typów szkół, wywiady ze znanymi osobami – ok. 50%. Na trzecim miejscu znalazły się recenzje książek, filmów i gier – powyżej 40% (tutaj znaczna część ankietowanych wyraźnie zaznaczała, że interesują ją wyłącznie recenzje gier) oraz quizy, psychotesty i plotki, ciekawostki – również powyżej 40%. Bardzo różnorodne zainteresowania wykazała ostatnia rubryka „inne”, gdzie ankietowani uczniowie wpisywali najbardziej interesujące ich typy tekstów, myląc niejednokrotnie typ tekstu z tematyką. Oto przykładowe wpisy z tej rubryki:

- „nowości ze świata oprogramowania i sprzętu” (Ch. 15)⁴,
- „wiadomości o sławnych ludziach, zespołach, np. US5”(D. 15),
- „wiadomości o wokalistach takich jak US5, Virgin, Verba” (D. 15),
- „wiadomości ze świata sportu” (Ch. 13),
- „biografie gwiazd i artykuły o TOKIO HOTEL” (D. 15),
- „opowiadania (historie) z życia” (D. 13),

⁴ Skrót w nawiasie (Ch. 15) oznacza, że autorem wpisu jest chłopiec w wieku 15 lat; w dalszych przykładach użyto ponadto skrótu D. – oznaczającego dziewczynę, cyfra w nawiasie zawsze określa wiek ankietowanego ucznia.

- „komiks, komiks zdjęciowy” (D. 11),
- „kody do gier” (Ch. 11),
- „artykuły dotyczące mody” (D. 14),
- „reklamy jedzenia” (D. 14),
- „interesujące wieści ze świata gier” (D. 15),

Jako najbardziej interesujące typy tekstów uczniowie podawali również zdjęcia i plakaty:

- „ciekawe zdjęcia i opisy stuningowanych fur [samochodów po tuningu – przyp. autora] (Ch. 16),
- „plakaty” (D. 13),

Dwie gimnazjalistki, czytające m.in. czasopisma „Wprost”, „Newsweek”, „Focus”, wyszły poza typową sferę zainteresowań młodych ludzi. W omawianej kategorii wpisały: „teksty o polityce” (D. 15) oraz „felietony” (D. 15).

Znaczna część prasy młodzieżowej (zwłaszcza tej najbardziej popularnej) wydawanej po roku 1989 ma charakter rozrywkowo-poradnikowy. Zawiera przede wszystkim informacje na temat mody, ciekawostki z życia popularnych gwiazd show biznesu, materiały dotyczące życia seksualnego młodych ludzi, porady. Głównym środkiem ekspresji i wypowiedzi prasowej jest ilustracja. Teksty dziennikarskie są zwykle uzupełnieniem lub podpisem pod fotografią. Bardzo popularne i w większości pism obecne są tzw. fotostory.

Niektórzy młodzi czytelnicy wykraczają poza status biernego odbiorcy i próbują nawiązać kontakt z redakcją. 14% uczniów s.p. i 16% gimnazjalistów potwierdziło taką formę aktywności. Głównym celem była: prośba o poradę, o zamieszczenie interesujących materiałów, chęć opublikowania własnego tekstu literackiego, udziału w konkursie, prośba o zamieszczenie ogłoszenia, ale zdarzały się też inne powody, jak choćby:

- „prośba o zmniejszenie liczby reklam” – czytelnik „CD Action” (Ch. 14),
- „poznanie kogoś interesującego” (D. 15),
- „zaprezentowanie siebie” – czytelnik „DD Reportera” (Ch. 13),
- „prośba o stworzenie gry” (Ch. 15),
- „prośba o reklamę [zareklamowanie] strony internetowej” (D. 16),
- „aby zamieścili mega plakat TOKIO HOTEL” (D. 16),
- „wysyłanie rysunków, które ukazują się później w gazecie” (Ch. 11),
- „aby zamieścić humor, rozwiązanie krzyżówki” (D. 13),
- „przedstawienie opinii o gazecie” (Ch. 12),

Odnotowano również jeden przypadek, w którym ankietowany wysłał do redakcji list pełen oburzenia na zamieszczone w prasie obraźliwe informacje o członkach klubu piłkarskiego.

Media, w tym także prasa, mają ogromną siłę kształtowania opinii publicznej. Są środkiem przekazywania różnych poglądów, osądów, mody i wzorów za-

chowań. W przypadku prasy młodzieżowej oddziaływanie na czytelnika może być jeszcze silniejsze ze względu na podatność młodych ludzi w okresie kształtowania osobowości na wpływy zewnętrzne. Dlatego warto wspomnieć o czasopismach, które łączą atrakcyjną formę i szatę graficzną z wartościową treścią. Przykładami mogą być tu: „Droga”, „Miłujcie się”, „Victor Junior”, „Victor Gimnazjalista”, „Cogito”, „Gimnazjum”, „Perspektywy”, „Wiedza i Życie”, „Młody Technik”. Celem tych czasopism jest wspieranie młodych odbiorców w określaniu i rozwoju własnych zainteresowań i fascynacji, w pogłębianiu wiedzy na temat świata i człowieka, w podejmowaniu ważnych wyborów czy choćby rzetelna pomoc w nauce. Pisma te, poprzez preferowanie określonych postaw i systemu wartości oraz przekazywanie sprecyzowanej wiedzy psychologicznej, społecznej, socjologicznej o człowieku i świecie, stają się dla czytelnika cennym elementem współtworzącym jego światopogląd. Wśród ankietowanych najpopularniejszymi z tej grupy pism są „Victor Junior” – czytelnictwo na poziomie 23% deklarują uczniowie szkół podstawowych (tak samo jak „Twist” i „Magazyn Szczęśliwej Nastolatki 13”) oraz „Victor Gimnazjalista” – 20% uczniów gimnazjum (podobnie jak „PC Format” – 20% i „Fun Club” – 18%). W stosunku do pozostałych pism badani nie deklarowali czytelnictwa powyżej 10%, a w wielu przypadkach 5%.

Prasa internetowa

Coraz bogatsza oferta czasopism internetowych jest szczególnie atrakcyjna dla młodych ludzi. Mogą oni zapoznać się z ofertą wielu z nich za stosunkowo niewielkie pieniądze (w porównaniu z kosztami zakupu wersji papierowej). Wiele czasopism wychodzących w wersji papierowej ma już swoje elektroniczne odpowiedniki, wiele jest też takich, dla których sieć jest jedynym miejscem publikacji. Jeśli umieszczone w sieci pismo jest równocześnie wydawane w wersji drukowanej, to na stronie znajduje się najczęściej opis zawartości. Często wtedy wersja elektroniczna jest skromniejsza, ale poprzez spis treści zachęca niejako do zakupu numeru w tradycyjnym wydaniu. Wiele wydawnictw udostępnia również materiały ukazujące się drukiem, a nawet wzbogaca wydanie internetowe o elementy nie pojawiające się w papierowych wersjach. Drugą grupę czasopism stanowią samodzielnie funkcjonujące witryny, nie mające odpowiednika ukazującego się drukiem.

Na stronie www.witryna.czasopisma.pl można znaleźć młodzieżowe pisma kulturalne, niektóre z pewnością warte polecenia, redagowane bardzo profesjonalnie i poruszające ciekawe problemy. Poniżej zostały przedstawione pisma kierowane do młodzieży starszych klas szkół podstawowych oraz przede wszystkim, do gimnazjalistów i licealistów.

Magazyn młodzieżowy „Przeciąg” (www.przeciag.pl). Wydawca podaje, że „Przeciąg” jest kuźnią młodych dziennikarzy, plastyków i pisarzy. Od kwietnia 2005 r. tworzone jest również aktualizowane czasopismo internetowe. W internetowym wydaniu magazynu, w dziale „z wysokiej półki”, znajduje się również „Sufler” – Gazetka Forum Teatrów Szkolnych – redagowany przez zespół byłych i aktualnych dziennikarzy, rysownika i fotografa magazynu „Przeciąg”. Uczestnicy przeglądu teatralnego mogą przeczytać recenzje swoich spektakli, wywiady z członkami jury, relacje z prób itp.

Na stronie Bielskiego Stowarzyszenia Artystycznego Teatr Grodzki znajduje się pismo „Jesteśmy” (www.teatrgrodzki.pl). Stowarzyszenie powstało w 1999 r. i skupia artystów, pedagogów i animatorów kultury, działających na rzecz grup zagrożonych społecznym wykluczeniem, z ograniczonym dostępem do świata kultury i sztuki – dzieci, młodzieży, dorosłych i osób w podeszłym wieku. Są wśród nich m.in.: niepełnosprawni fizycznie i umysłowo, młodzież sprawiająca kłopoty wychowawcze i ze środowisk dysfunkcyjnych, osoby uzależnione, wychowankowie domów dziecka oraz placówek resocjalizacyjnych i opiekuńczych. „Jesteśmy” porusza wiele istotnych społecznych problemów.

„Cogito” dostępne w wersji papierowej i internetowej (www.cogito.com.pl) to ambitne pismo tworzone z myślą o młodzieży licealnej, a zwłaszcza maturzystach. Na tle innych magazynów tego rodzaju, „Cogito” wyróżnia troska o rozwój intelektualny młodzieżowych czytelników; sporo uwagi poświęca też edukacji estetycznej. Winieta pisma zawiera hasła *Szkoła – matura – studia – życie*, które zarazem najkrócej określają zawartość tematyczną każdego numeru. Bogato ilustrowany dwutygodnik publikuje wywiady, reportaże, teksty z zakresu poradnictwa itp. Na szczególną uwagę zasługuje stały dział *Pro arte*. Teksty tam zamieszczone służą wprowadzeniu młodych czytelników w problemy współczesnej kultury artystycznej – praktyczny przewodnik po lekturach, spektaklach teatralnych i premierach filmowych, a także najważniejszych tendencjach dzisiejszej literatury, teatru czy filmu. Kolumny kulturalne „Cogito” często są układane pod kątem potrzeb egzaminacyjnych maturzystów i osób zamierzających studiować kierunki humanistyczne.

Wśród internetowych witryn o tematyce kulturalnej da się wyodrębnić takie, które kierowane są raczej dla młodszej grupy odbiorców. Należy wskazać tutaj serwis „Wywrota” i „Mega Portal”. „Wywrota” (www.wywrota.pl) jest ciekawym graficznie i rzetelnie prowadzonym serwisem dla młodzieży, a jego autorzy określają, że „jest serwisem niekomercyjnym, wolnym i subiektywnym”. Proponowane są głównie tematy związane z kulturą. I tak w dziale „teksty” prezentowane są wszelkie formy literackie nadsyłane przez internautów, a oceniane przez członków redakcji serwisu i samych czytelników, „muzyka” zawiera, poza informacjami o artystach i koncertach, recenzje muzyczne i śpiewnik dla internautów; w dziale „kultura” – dużo informacji o subkulturach młodzieżowych, festiwalu i przystanku Woodstock, ciekawe felietony i recenzje filmów; „sztuka”

to głównie galeria zdjęć i grafiki. Na stronie można jeszcze znaleźć informacje o konkursie literackim, zachętę do wspólnego redagowania poematu, współtworzenia śpiewnika oraz coś dla większej integracji – propozycję wspólnego wakacyjnego spotkania. W ten sposób witryna zdobywa swoich stałych czytelników, którzy poza biernym przeglądaniem informacji mogą stać się odbiorcami aktywnymi.

„Mega Portal” to serwis adresowany również do młodych ludzi. Zawiera aktualności z różnych dziedzin: komputery, gry, muzyka, film, sport, shizo, motha, chat i bandery. W dziale muzycznym zawarte są informacje o koncertach, wywiady, muzyka mp3. Dział filmowy proponuje felietony, recenzje filmów i prezentacje znanych gwiazd (www.xcom.pl).

Warta uwagi jest również witryna ukazująca się w formie magazynu internetowego „NoName” (www.noname.zum.pl). Strony redagowane są głównie przez młodzież i zawierają poezję, opowiadania, felietony, muzykę, informacje z dziedziny filmu, komputerów i humor.

Młodzież, którą objęto badaniami, zapytano, czy czyta pisma ukazujące się w wersji internetowej. Twierdząco odpowiedziało niewiele ponad 10% ankietowanych (11% z SP i 12% z gimnazjum). Wśród pojawiających się tytułów panuje duże rozproszenie i chyba nie można jednoznacznie wskazać na najpopularniejsze tego typu pismo. Wyżej omówione portale nie zostały jednoznacznie wskazane jako strony warte uwagi (możliwe, że są czytane, ale młodzi ludzie nie pamiętają ich nazw i adresów). Niektórzy uczniowie wymienili pisma młodzieżowe, m.in. „Ready” – wielotematyczny magazyn internetowy – www.ready.virtualis.pl, kwartalnik „Tygiel on line” – www.tygiel.co.uk, „My Dziewczyny” – www.mydziewczyny.tenbit.pl, oraz pisma tematyczne przeznaczone dla szerszego kręgu odbiorców: „Internetowy Magazyn Przyrodniczy Salamandra” – www.salamandra.org.pl/magazyn/, o tematyce samochodowej – „Speed Corner” – www.speedcorner.pl, z dziedziny fantastyki – „Tawerna RPG. Kufel dobrej fantastyki” – www.tawerna.rpg oraz jeden dziennik – „Gazeta Wyborcza” – www.gazeta.pl. Wielu ankietowanych wskazywało nie czasopisma, ale portale internetowe czy serwisy np. portal webmasterów – www.republika.onet.pl, serwisy dotyczące ściąg i opracowań lektur – www.ściaga.pl lub serwisy klubów piłkarskich – www.lkslodz.pl, www.blaugrana.pl (polski serwis FC Barcelony). Użytkownik innego portalu klubu FC Barcelona – www.fcb24.com – próbował nawiązać kontakt z zespołem redakcyjnym, składającym się w większości z licealistów, ponieważ chciał zostać grafikiem serwisu. Kilka osób wskazało też na wyszukiwarkę – www.google.pl jako najlepsze źródło informacji.

Przeprowadzone badania wykazują, że wśród młodzieży w wieku 11–16 lat nie można zaobserwować dużego zainteresowania internetowymi pismami młodzieżowymi lub w ogóle pismami w wersji *on line*. Wydaje się, że ten typ

czytelnictwa nie stał się jeszcze modny, a gazety internetowe próbują się dopiero przebijać do młodego czytelnika. To raczej zaskakujące zjawisko, zważywszy na fakt, że w ostatnich latach portale internetowe zdominowały bieżącą informację. Na przykładzie prasy komputerowej, choć nie tylko, obserwujemy powstawanie wszechstronnych multimedialnych kanałów informacji. Sam papier już dawno przestał wystarczać. Stopniowo pojawiały się dyskiety i dyski CD i DVD, a teraz dominuje Internet, czyli nie tylko słowo pisane, ale i przekazy audio, video. Koncerny medialne zrozumiały, że przyszłością gazet jest Internet, bo właśnie stąd zaczynają czerpać coraz większe zyski. Coraz częściej myślą też o zacieśnianiu współpracy redakcji wydania internetowego i drukowanego, co ma ostatecznie doprowadzić do połączenia obydwu. Można zatem sądzić, że korzystanie z NetPressów (kiosków z darmową prasą cyfrową) przez młodych ludzi będzie niebawem nie mniej popularne niż zakupy prasy papierowej w tradycyjnych kioskach⁵.

Agnieszka Leska-Dorenda

The newspapers and internet magazines. Youth press (Summary)

This article is based on the analysis of the results of scientific research on the group of students which was held between March and May 2007. Research was made in the group of children and youth in age of 11–16-students of grammar schools and junior high schools from the rural (Orzechów) and urban (Łódź, Radomsko) area. Summarizing, 768 students (356 from 6 grammar schools, and 402 from 4 junior high schools) took part in the research.

The main purpose of the matter was to find the answer to the questions like: Which newspapers are read by the youth? Do they understand the language which is used in those magazines? Which types of text the youth find especially interesting? and How popular internet magazines are among the youth?

After collecting and analyzing the results of research, it may be admitted, that youth magazines are very popular form of the entertainment, and the way of getting knowledge about the world. Over 90 percent of the students buy youth magazines, and almost half of them choose "Bravo". "Bravo Girl", "Twist" and "Dziewczyna" are other, less popular papers. The same results prove, that the online magazines do not raise too big interest among youth. Only 10% of the enquired confirmed this type of reading.

The research also showed, that the language used in the youth press is not fully understandable for about 1/3 of the enquired. As the reason, the students pointed very often to the overflow of foreign words and incomprehensible vocabulary. Those facts are undoubtedly striking, taking into consideration the fact, that nowadays the main medium of the expression of the press is the picture, and the newspapers texts are only a comment or a caption under the photography or illustration.

⁵ Zob. J. Orlik, *Prasa młodzieżowa na rynku polskim*, „Wychowawca” 2002, nr 6, s. 22–23.

Katarzyna Baranek, Agnieszka Lichawska

Kalendarium najważniejszych wydarzeń medialnych z historią Łodzi w tle (1821–2006)

Niniejsza publikacja powstawała w zaciszu archiwów bibliotecznych i redakcyjnych. W jej opracowaniu uczestniczyła m.in. studentka V roku bibliotekoznawstwa i komunikacji społecznej, Agnieszka Lichawska, która była uczestniczką warsztatów prasowych, prowadzonych w ramach kursu dziennikarskiego.

Selekcja medialnych wydarzeń nie była łatwym zadaniem, gdyż wszystko wydawało się ważne, a wiele faktów było niezwykłych i zasługujących na uwagę. Obszar badawczy ograniczyliśmy do mediów oraz wszystkiego, co je otacza i wzbogaca, czyli: komunikacji społecznej, łączności, kultury (kino, teatr), nauki, nowoczesnych środków przekazu (radio, telewizja, prasa, Internet). Odkrywaniu historycznych faktów towarzyszyła nie tylko ciekawość, lecz także pewnego rodzaju tajemnica, zawsze obecna w procesie poszukiwania śladów działalności naszych przodków i ich dokonań w dalekiej przeszłości.

1821

Twórcą przemysłowej Łodzi był Rajmund Rembieliński (1775–1841). Jego koncepcję stworzenia okręgu tkackiego zaczęto realizować w 1821 r. Stare rolnicze miasteczko przemianowano na nową osadę przemysłową (sukienniczą). W centrum wytyczono ośmioboczny rynek, obecny Plac Wolności.

1823

Zawieszenie pierwszych tabliczek z nazwami ulic przez burmistrza Starego Miasta, Czarnkowskiego.

1834

Umieszczenie zegara na wieży pierwszego murowanego ratusza, zbudowanego w 1827 r.

1848

Założenie przez Jankiela Gutszatadta pierwszej stałej księgarni przy ul. Nowomiejskiej (rok później przeniesiona na ul. Piotrkowską 75).

1853

Wydanie książki z pierwszym powszechnie dostępnym planem miasta pt. *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym* Oskara Flatta nakładem „Gazety Polskiej” w Warszawie.

1859–1860

Powstanie dwóch pierwszych drukarni i zakładów litograficznych – Feliksa Gota, a następnie Jana Petersillego.

1862

Otwarcie pierwszego łódzkiego zakładu fotograficznego przy Nowym Rynku (obecnie Plac Wolności), którego właścicielem był Józef Zajączkowski.

1863

2 grudnia 1863 r. ukazała się pierwsza łódzka gazeta „Łódzkie Ogłoszenia” („Lodzer Anzeiger”); liczyła cztery kolumny. Kosztowała 20 złotych polskich lub 3 ruble. Miała trzystu prenumeratorów. Była dwutygodnikiem. Zawierała spisy zarządzeń, przepisy porządkowe, ogłoszenia handlowe, przemysłowe i prywatne.

Wcześniej komunikowanie się urzędu miasta z obywatelami odbywało się za pośrednictwem herolda, który skupiał uwagę mieszkańców odgłosami bębna, a następnie odczytywał zarządzenia i inne ważne miejskie komunikaty.

1864

Przeprowadzenie połączenia telegraficznego do Łodzi od stacji kolejowej w Rokicinach. Pojawienie się na łódzkich ulicach skrzynek pocztowych.

1865

Zmiana tytułu gazety „Łódzkie Ogłoszenia” na „Lodzer Zeitung” – („Gazeta Łódzka”). Dział polski powierzono nauczycielowi Franciszkowi Rybce, który w 1880 przekształcił ją, na jeden rok, w samodzielny dodatek pod nazwą „Gazeta Łódzka”.

1877

Sprowadzenie przez drukarza Jana Petersillego pierwszej drukarskiej maszyny cylindrycznej.

1883

Instalacja pierwszych telefonów (na korbkę). Utworzenie napowietrznej sieci telefonicznej.

1884

Powstanie pierwszego samodzielnego organu prasowego w języku polskim – „Dziennika Łódzkiego”. Twórcą i kierownikiem pisma był Henryk Elzenberg. Finansowe zaplecze stanowiła fortuna Scheiblerów. „Dziennik Łódzki” był pismem inteligencji. Na jego łamach podejmowano krytykę stosunków narodowościowych, wypowiadano się w obronie robotników.

1886

Powstanie pierwszej w Łodzi instytucji o charakterze naukowym – Łódzkiego Towarzystwa Lekarskiego.

1888

Otwarcie przy ul. Piotrkowskiej 67 teatru „Victoria”.

1892

Opublikowanie ostatniego numeru „Dziennika Łódzkiego”. Gazetę zlikwidował gubernator piotrkowski Konstanty Miller.

1894

Powołanie pisma „Robotnik” – organu Polskiej Partii Socjalistycznej. Był okres, że „Robotnik” był jedynym widocznym dowodem istnienia tej partii.

1897

Założenie przez Wiktora Czajewskiego ilustrowanego dziennika politycznego „Rozwój”, w którym zamieszczane były publikacje o problematyce przemysłowej, ekonomicznej, społecznej i literackiej. Z krótką przerwą, w latach 1907–1909, ukazywał się w Łodzi do 1931 r.

Z pismem współpracowali dawni członkowie redakcji „Dziennika Łódzkiego”: Zygmunt Kułakowski, Karol Łaganowski, a także Stanisław i Antoni Książkowie, Stanisław Łapiński i dyrektor teatru Michał Wołowski.

„Rozwój” sympatyzował z Narodową Demokracją, często występował przeciwko walczącemu proletariatu. Pismo miało ogromne zasługi w zakresie krzewienia kultury. Wydanie książkowe „Pana Tadeusza” oraz utworzenie w Łodzi biblioteki publicznej – to inicjatywy wysoce cenione przez czytelników pisma.

1898

21 grudnia 1898 – ukazanie się pierwszego numeru „Gońca Łódzkiego”. Wydawał go hrabia Henryk Łubieński. Pismo poruszało sprawy społeczne, było bardzo postępowe, sympatyzowało z socjalistami. W 1905 r. poparło walczących robotników, co doprowadziło do jego likwidacji.

1899

Wydanie przez Towarzystwa Lekarskie Prowincjonalne Królestwa Polskiego pierwszego polskiego miesięcznika „Czasopismo Lekarskie” i tygodników: kulturalno-literackiego „Ognisko Rodzinne” – adresowanego do masowego odbiorcy oraz „Świtu” – kierowanego do inteligencji.

Ukazuje się drukiem wydanie książkowe *Ziemi obiecanej* W. Reymonta, obraz XIX-wiecznej Łodzi.

Bracia Antoni i Władysław Krzemińscy zakładają pierwsze stałe kino „Teatr Żywych Fotografii” (prawdopodobnie przy ul. Piotrkowskiej 120). Zastosowano aparat projekcyjny systemu braci Lumière.

1900

Likwidacja tajnej drukarni „Robotnika” i aresztowanie Józefa Piłsudskiego.

Wydanie pisma terenowego Polskiej Partii Socjalistycznej – „Łodzianin”. W tym samym roku wydano ostatni egzemplarz tygodnika „Ognisko Rodzinne”.

Bracia Antoni i Władysław Krzemińscy otworzyli na Nowym Rynku (dziś Plac Wolności) kolejne kino o nazwie „Bioskop”.

1901

Otwarcie przez Fryderyka Sellina Teatru Wielkiego na 1250 miejsc.

Rozpoczęcie budowy największego kościoła katolickiego w Łodzi, który w 1920 r. został podniesiony do godności katedry.

1902

Uruchomienie pierwszej międzymiastowej linii telefonicznej Łódź – Warszawa.

1903

Poczta Główna zaczyna pracę w budynku u zbiegu dzisiejszych ulic Tuwima i Kilińskiego.

Powstanie dworca kolejowego Łódź Kaliska.

1906

Powstanie wydawanego przez Stanisława Książka „Kuriera Łódzkiego”, który przejął tradycję „Gońca Łódzkiego”. Został zlikwidowany w 1911 r.

Alfons Dziackowski wznawia „Dziennik Łódzki”.

1907

Otwarcie przez Mani Hedlisza (pradziadek Jana Jakuba Kolskiego) kina „Teatr Optic Parisien” przy ul. Piotrkowskiej 15.

1908

Powstanie filmu nakręconego przez wuja Juliana Tuwima – Juliana Szrojta pt. *Wielki pożar fabryki Zilkego*, a następnie – tego samego autora – reportażu *Pożar fabryki Rejcherta i akcja ratunkowa*.

1911

Stanisław Książek wydał „Nowy Kurier Łódzki”. W piśmie publikował m.in. Tadeusz Miciński i młody Julian Tuwim.

1912

Pojawienie się „Gazety Łódzkiej”, wydawanej przez Jana Gródka, a w niej debiutanckich tekstów Juliana Tuwima.

Powstaje też pierwszy tygodnik satyryczno-humorystyczny „Śmiech” wydawany przez Alfonsa Dziaczkowskiego.

Nasze miasto, jak donosiły łódzkie gazety, „opanowały” kinematografy. Zenon Pietkiewicz, w dodatku „Łódź” pisał, że miejscowe władze otrzymały od gubernatora piotrkowskiego okólnik, na mocy którego wprowadzone zostały ograniczenia odnośnie do „nazbyt szerokiej ich dostępności”. Mogły być czynne do godziny 9⁰⁰ wieczorem, a młodzieży do lat 18 nie wolno było oglądać obrazów o zakazanej treści.

1914

O pierwszych dniach wojny i o działaniach wojennych systematycznie informowano łodzian na łamach „Nowego Kuriera Łódzkiego”.

1915

Początek wydawania „Godziny Polski” – pisma aktywistów, czyli ugrupowań współdziałających z państwami centralnymi tj. Austro-Węgrami i Niemcami. Przez łodzian nazywana była „gadziną polską”.

Odbył się premierowy koncert Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej, drugiej po Filharmonii Narodowej stałej orkiestry w Polsce.

1916

W kinach wprowadzono łączone pokazy filmowe z występami typu *varietes*. Najgłośniejszy był pokaz w kinie „Casino” (dziś Polonia), podczas którego po projekcji filmu wystąpiła przyszła gwiazda światowego kina – Pola Negri.

1918

Łódzkie Towarzystwo Wydawnicze „Libertas” zaczęło drukować dziennik „Freie Press” w nakładzie 15 tysięcy i tygodnik „Der Volks-freund” (prasa mniejszości narodowych).

1919

W Łodzi zaczynają być wydawane pisma komunistyczne: „Komuna” i „Prawda Komunistyczna”.

Wychodzi pismo „Wolna Myśl – Wolne Żarty”, mające opinię jednego z najbardziej pornograficznych pism w Polsce. Nakład dochodził do 30 tysięcy

egzemplarzy. Pismo było drukowane przez 20 lat. W 1939 r. zamknięto je, zarzucając szerzenie pornografii.

Utworzenie województwa łódzkiego.

Powstanie, przy ul. Narutowicza 2, firmy księgarsko-wydawniczej „Czytaj” Kazimierza Pawlaka, prowadzącej działalność wydawniczą, handlową, dział antykwaryczny i wypożyczalnię. Likwidacja księgarni antykwariatu nastąpiła w 1970 r.

1920

Wychodzi pismo „Praca” Narodowej Partii Robotniczej – lewicy. Powstaje „Dziennik Robotniczy” przekształcony z „Łodzianina”.

1922

Z racji źle świadczonych usług łodzianie nazywali powstałą w Łodzi Kasę Chorych – „Chorą Kasą”. Józef Wasowski na łamach „Kuriera Porannego” napisał o pewnym nadużyciu, czyli pierwszym procederze, znanej nam dzisiaj korupcji, która naraziła Kasę Chorych na „rzekome straty”.

Otwarcie pierwszej dziecięcej biblioteki publicznej.

1923

Powstaje w Łodzi koncern Republika. Prezesem spółki zostaje Maurycy Poznański, współwydawcami Marian Ołtaszewski i Władysław Polak.

W styczniu 1923 r. ukazuje się dziennik polityczny, społeczny, literacki i handlowy „Republika”. Po dwóch latach został zawieszony, odrodził się w postaci „Ilustrowanej Republiki”.

2 sierpnia 1923 r. ukazał się pierwszy numer „Expressu Wieczornego Ilustrowanego” i jego dwadzieścia mutacji „Express Ilustrowany”.

1924

Utworzenie w Łodzi oddziału Wyższej Szkoły Nauk Politycznych i Społecznych. Zawieszenie stałej działalności Łódzkiej Orkiestry Filharmonicznej.

1925

Pod kontrolą S. S. Cynamona i L. Kirkiena zaczęło funkcjonować przedpremierowe „Casino”. Mimo złych wyników finansowych kino to było silnym ośrodkiem życia kulturalnego miasta. Na jego scenach wystawiano rewie, tu miały miejsce premiery skeczów Juliana Tuwima.

W tym samym roku L. T. Kirkien zaczął wydawać poza koncernem Republika specjalistyczne pismo „Przegląd Włókienniczy”.

Powstanie lotniska pasażerskiego Łódź-Lublinek.

1926

Utworzenie miejskiego Archiwum Akt Dawnych (obecnie Archiwum Państwowe w Łodzi).

1927

Powstanie pierwszego pełnometrażowego filmu o Łodzi pt. *Łódź, miasto pracy*.

1928–1930

Instalacja nadajnika Polskiego Radia w Łodzi. Właściciel cukierni przy ul. Konstantynowskiej 9, pan Kotek, umieścił przy stolikach pary słuchawek radiowych i goście, popijając herbatę, mogli słuchać muzyki.

Powstanie oddziału Wolnej Wszechnicy Polskiej (pierwszej wyższej uczelni w Łodzi), dającej początek Uniwersytetowi Łódzkiemu.

1930

W maju nastąpiło otwarcie łódzkiej radiostacji, specjalizującej się w programach rozrywkowych. Pierwszym spikerem był reżyser Teatru Miejskiego Marian Lenk. Postawienie na Rynku Nowego Miasta (Pl. Wolności) pomnika Tadeusza Kościuszki.

1931

Powstanie tygodnika sportowego „Rekord”, wydawanego przez koncern Republika.

Otwarcie Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Bartoszewiczów oraz Muzeum Przyrodniczo-Pedagogicznego i Muzeum Etnograficznego.

1932

Przyznanie Władysławowi Strzemińskiemu – awangardowemu malarzowi i teoretykowi sztuki – pierwszej w dziejach miasta nagrody artystycznej.

1933

Koncern Republika powiększył liczbę wydawanych pism o tygodniki – „Co tydzień powieść” (publikujący powieści w odcinkach) i „Panoramę”.

1934

Z inicjatywy „Wolnej Myśli – Wolnych Żartów” powstały pisma satyryczne „Adam i Ewa” oraz „Wesoły Bocian”.

1936

Powstanie tygodnika satyrycznego „Karuzela”.

Zatwierdzenie funkcjonującego do dziś herbu miasta Łodzi (na podstawie godła z pieczęci, używanego w latach 1577–1817).

1937

Zaczęły się ukazywać: „Tarzan” i „Wędrowiec” – pisma rysunkowe dla dzieci oraz dwutygodnik fachowy „Gazeta Przemysłu i Handlu Włókienniczego”.

1938

Tadeusz Samecki zaczął wydawać „Wymiary”. Pojawiły się też czasopisma: „Prądy” i „Osnowy Literackie”, mające charakter lewicowy. Wszystkie wychodziły do 1939 r.

Koncern Republika uruchamia serie: powieść zeszytową *Romans i życie* oraz nowele z Dzikiego Zachodu – *Buffalo Bill*.

Oddanie gmachu Miejskiej Biblioteki Publicznej im. J. Piłsudskiego.

Przeniesienie Rozgłośni Łódzkiej Polskiego Radia do nowego gmachu przy ul. Narutowicza.

1939

„Gazeta Łódzka” – dziennik władz okupacyjnych – ostatnią gazetą w języku polskim (ale już nie polską), wydawaną w Łodzi.

1940

Wydawanie konspiracyjnych pism: „Jutrzenka” i „Wyzwolenie”.

Rozkazem Adolfa Hitlera zmieniono nazwę miasta na Litzmannstadt oraz nadano mu herb, na którym widniała podwójna swastyka na niebieskim tle.

Powstała prasa niemiecka, mocno zniekształcająca rzeczywistość i informująca o prawdziwych oraz wymyślonych zwycięstwach III Rzeszy.

1945

Powstanie drukarni przy ul. Piotrkowskiej 86 i pierwszego pisma „Wolna Łódź”, wydawanego przez Henryka Rudnickiego i Aleksandra Litwina.

W następnej kolejności ukazują się pisma: „Monitor Polski”, „Pobudka”, „Polska Zbrojna”, „Przyjaciół”, „Szpilki”, „Bellona”, „Zielony Sztandar”, „Walka Młodych”, „Młodzi idą”, „Wici”, „Wiś”, „Świętlica”, „Społem”, natomiast 1 lutego 1945 powstaje „Dziennik Łódzki”. Wydawane są pisma: „Kurier Popularny”, „Mucha”, „Różgi”.

Powstanie organu Polskiej Partii Robotniczej „Głos Ludu” oraz Polskiej Partii Socjalistycznej – „Robotnika”. Instalują się też redakcje „Rzeczpospolitej”. Środowisko aktorskie, literackie, dziennikarskie, artyści wszelkich profesji docierają do ocalałych od zniszczeń Łodzi i tutaj zaczynają tworzyć.

Łódź staje się „zastępczą stolicą”.

Po przeniesieniu centralnych redakcji do Warszawy, w Łodzi pozostają: „Głos Robotniczy”, „Kurier Popularny”, „Pobudka”. Z popołudniówek najpierw ukazuje się „Echo Wieczne”, a następnie „Express Ilustrowany”.

Przy ul. Piotrkowskiej 96 powstaje kawiarnia – bar „Fraszka” – miejsce spotkań redakcyjnych, narad i odpoczynku dla twórców. Bywali w niej Paweł Hertz, Mieczysław Jastrun, Jan Kott, Ryszard Matuszewski, Adam Ważyk, Adolf Rudnicki, Kazimierz Brandys, Pola Gojawiczyńska, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Sandauer, Juliusz i Mirosław Żuławscy, Konstanty Mackiewicz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Zofia Nałkowska, Julian Tuwim.

Otwarcie pierwszej hali atelier Wytwórni Filmów Fabularnych.

Utworzenie wyższych uczelni: Politechniki Łódzkiej, Uniwersytetu Łódzkiego, Akademii Sztuk Pięknych i Akademii Muzycznej.

1946

Ukazanie się pierwszego numeru „Expressu Ilustrowanego”, który następnie został połączony z „Dziennikiem Łódzkim”. Odrodził się w nowej wersji dopiero za 10 lat.

Powstanie Wytwórni Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych.

1948

Powołanie w Łodzi Wyższej Szkoły Filmowej im. Leona Schillera.

1949

Powstanie Teatru Nowego, założonego przez grupę aktorów pod kierownictwem K. Dejmka.

Utworzenie Akademii Medycznej.

1950

Powstanie Studia Małych Form Filmowych „SEMAFOR”,

1951

Powstanie Łódzkich Zakładów Graficznych.

Zainstalowanie na ulicach miasta pierwszych automatów telefonicznych.

1954

Powstanie dwutygodnika „Kronika” i miesięcznika „Łódź Literacka”. Wokół „Kroniki” skupiali się twórcy i działacze kultury: pisarze, naukowcy, plastycy, muzycy, aktorzy, filmowcy, nauczyciele. Było to pismo społeczno-kulturalne wydawane w okresie tzw. odwilży i starało się sprostać potrzebom chwili.

1956

Powstanie najbardziej dochodowego w Łódzkim Wydawnictwie Prasowym RSW Książka – Prasa – Ruch tygodnika satyrycznego „Karuzela”. Założył go Leopold Beck. W 1981 r. zawieszono wydawanie „Karuzeli”, reaktywowano w 1982 r., a w 1989 r. tygodnik upadł.

Zaczyna nadawać Łódzki Ośrodek Telewizyjny.
Odrodził się na nowo „Express Ilustrowany”.

1957

Powstanie Dyskusyjnego Klubu Filmowego, którego założycielem był Janusz Bujacz.

1958

Ukazanie się pierwszego numeru tygodnika „Odgłosy” z podtytułem „Tygodnik Łódzki”. „Odgłosy” redagowali kolejno: Wiesław Jażdżyński, Wacław Biliński, Jan Koprowski, Jerzy Wawrzak i Lucjusz Włodkowski.
Utworzenie Wojskowej Akademii Medycznej.

1959–1960

Powstał w Uniwersytecie Łódzkim Zakład Wiedzy o Filmie (dziś Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej).

1967

Ukończenie modernizacji kina Bałtyk (pierwszego kina szerokoekranowego), które staje się najnowocześniejszą salą w Polsce.
Otwarcie gmachu Teatru Wielkiego, oferującego 1300 miejsc.

1968

W nocy ze środy na czwartek 20–21 listopada 1968 r. spłonęła drukarnia prasowa przy ul. Żwirki. Pożar zniszczył doszczętnie pierwsze piętro budynku, w którym znajdowały się linotypy i zecernia. Przygotowany do druku „Dziennik Łódzki” i „Głos Robotniczy” zamieniły się w potok płynnego ołowiu. Jako jedyny i to w wersji czarno-białej dotarł do czytelników „Express Ilustrowany”, który zamiast o 14⁰⁰ ukazał się bardzo późnym wieczorem. Wydrukowany został w Warszawie. Przez kilka następnych dni do stolicy zawożono materiały, makiety, teksty i tam były składane przez łódzkich drukarzy, oddelegowanych do Warszawy. Następnie gazety przywożono ciężarówkami do Łodzi. Po cztero-miesięcznym remoncie maszyn rotacyjnych druk wrócił na ul. Żwirki, a skład został przeniesiony do drukarni mieszczącej się przy ul. Jerzego.

1970

Łódź zaczyna odbierać II program TVP.

1971

Uruchomienie automatycznej centrali telefonicznej Łódź-Wschód na 6000 numerów.

1973

Na 550 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich „Express Ilustrowany” wydał specjalny numer „Expressu Extra Ordynaryjnego”.

Oddanie nowej Drukarni Prasowej przy ul. Armii Czerwonej (dzisiaj Józefa Piłsudskiego).

Powołanie Muzeum Historii Miasta Łodzi w dawnym pałacu I. Poniańskiego, w którym prezentowane są ekspozycje tematyczne malarstwa i rzeźby. Znajduje się tu bogaty zbiór pamiątek po A. Rubinsteinie. Muzeum stało się ulubionym miejscem spotkań ludzi biznesu, kultury i sztuki. Odbywają się tu prestiżowe imprezy: pokazy mody, bale oraz inne uroczystości, których organizatorem są władze miejskie.

1974

Uruchomienie automatycznych centrali Łódź-Żubardź i Łódź-Północ.

1975

Z inicjatywy studentów ówczesnej Katedry Etnografii (dziś Etnologii) Uniwersytetu Łódzkiego powstał „Przegląd Filmów Etnograficznych: Ekologia i Film”. Od 1985 r. impreza ma charakter międzynarodowy i jest organizowana regularnie do dzisiaj.

1977

Pojawienie się pierwszej gazety zakładowej „Nasza Trybuna” – pisma załogi Zakładu Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju.

1981

Zawieszenie wydawania „Expressu Ilustrowanego” i „Dziennika Łódzkiego”. Powołanie jednej redakcji, w skład której weszli wybrani dziennikarze, ich zadaniem było współredagowanie „Głosu Robotniczego”. Pozostali zostali urlopowani do odwołania, a innych internowano.

Powstanie prasy drugiego obiegu: „Akcja Konspiracyjna”, „Nasz Głos”, „Solidarni”, „Wiadomości Wojenne”, „Solidarność Walcząca”, „Solidarność Ziemi Łódzkiej”. 50-lecie Łódzkiej Rozgłośni Polskiego Radia. Jerzy Wilmański napisał szopkę polityczną.

1982

W pierwszej połowie roku powrót na rynek prasowy wcześniej zawieszonych „Dziennika Łódzkiego” i „Expressu Ilustrowanego”. W następnej kolejności uruchomiono gazety terenowe.

Początek działalności antykwariatu NIKE przy ul. Andrzeja Struga, którego właścicielem jest Janusz Karol Barański. Księgarnia stała się miejscem wystaw

pod nazwą „Mała galeria polskiego Ekslibrisu”, spotkań z pisarzami i czytelnikami.

1983

Przy Muzeum Historii Miasta Łodzi powołano oddział pod nazwą Muzeum Kinematografii, który w 1985 r. uzyskał pełną samodzielność i do dzisiaj jest jedyną w Europie tego typu placówką.

Zjazd członków założycieli nowego Związku Literatów Polskich.

1986

Łódzka Drukarnia Akcydensowa stała się posiadaczem pierwszej czterokolorowej maszyny poligraficznej do drukowania okładek płyt gramofonowych.

„Express Ilustrowany” obchodził 40-lecie swego powstania, z tej okazji został wydany w kolorze.

1987

Ogólnopolski Zjazd Bibliofilów „Łódź 87”.

1988

Obchody 125-lecia Łódzkiej Fotografii i 60-lecia Cechu Fotograficznego.

1989

Pojawienie się nowych dzienników: „Gazety Łódzkiej” – dodatku lokalnego do „Gazety Wyborczej” i „Wiadomości Dnia”, które w 2000 r. zostały połączone z „Dziennikiem Łódzkim”.

Nowe techniki dotarły do łódzkich drukarni i redakcji. Skomputeryzowano skład, łamanie tekstu oraz obróbkę zdjęć.

Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji przyznała częstotliwości regionalnym rozgłoszom.

W Łodzi powstały prywatne rozgłosznie: „Classic”, „Manhattan”, „Parada”, „Żak”.

1990

Ukazał się pierwszy numer dziennika „Głos Poranny”. Miał charakter socjal-demokratyczny i obejmował swym zasięgiem województwa: miejskie łódzkie, piotrkowskie, płockie, sieradzkie i skierniewickie. Pismo upadło w 1994 r.

Wydanie pierwszego tygodnika – „Bez bujania”, redagowanego w całości przez uczniów szkół podstawowych i średnich z Łodzi i okolic. Skupiona wokół tygodnika „młodzież od 11 do 18 lat redagowała pod okiem najlepszych reporterów pismo dla siebie i o sobie”. Czasopismo upadło w rok później.

1992

Powołanie Spółki „Głos Press”, która pełniła funkcję wydawcy „Głosu”.

Powstanie pisma prywatnego pn. „Kurier Ilustrowany”. Wydawcami-założycielami byli: Łódzki Bank Rozwoju SA, Zakład Ubezpieczeniowy „Westa” oraz red. Marek Mamos.

Dużą poczytność zyskała powołana w grudniu 1992 r. popołudniówka o charakterze sensacyjno-informacyjnym „Super Express”. W gazecie tej po raz pierwszy pojawiły się „zdrapki” i kolorowy dodatek telewizyjny.

Kolejne pismo, które w tym samym roku powstało, to „Nowy Świat z Piotrkowskiej”. Ukazywało się przez pięć miesięcy.

1993

Powstało w Łodzi Centrum Filmowe „Helios 2000” Sp. z o. o., przekształcone w 1998 r. w Centrum Filmowe „Helios” SA, które przejęło w dzierżawę kina: „Adria”, „Bałtyk”, „Capitol”, „Cytryna” i po remoncie kapitałnym – „Polonię”.

Zainicjowanie Święta Łodzi, które ma upamiętniać rocznicę nadania praw miejskich.

Utworzenie największej uczelni niepaństwowej, Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej.

Ukazanie się pierwszego numeru „Niedzieli Łódzkiej” – łódzkiej edycji tygodnika „Niedziela”.

Powstanie pisma „Nowy Świat”, które z powodu kłopotów finansowych zostało w czerwcu 1993 r. zlikwidowane.

1995

Odstąpienie Pomnika Dekalogu autorstwa Gustawa Zemły na skarpie parku staromiejskiego, przy ul. Wolborskiej, w obrębie dawnego getta (niedaleko miejsca zniszczonej w 1939 r. przez nazistów synagogi). W dolnej części posagu Mojżesza, trzymającego tablice z przykazaniami, przedstawiono płomienie symbolizujące piece krematoryjne; w podstawę pomnika wmurowano urnę z ziemią z Jerozolimy.

Na hasło „Expressu Ilustrowanego”: „Koniu wróć, czeka Łódź” na dach lecznicy wraca „Tuwimowski koń”.

Uruchomienie katolickiego dwumiesięcznika o zasięgu ogólnopolskim pt. „Posłaniec św. Antoniego”.

1996

Powstanie łódzkiego internetowego serwisu adresowego, mającego spełnić dwie funkcje: promocyjną oraz informacyjną.

Lotnisko Lublinek otrzymało status Międzynarodowego Portu Lotniczego.

1999

W uznaniu zasług w Alei Gwiazd umieszczono gwiazdę Romana Polańskiego. Po raz pierwszy odbył się Ogólnopolski Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych. Impreza odbywa się co rok. Organizatorem przeglądu jest Teatr Powszechny w Łodzi. Podczas festiwalu rolę jury odgrywa publiczność, która wybiera w plebiscycie najlepszą aktorkę, najlepszego aktora i najlepszy spektakl.

2000

Uroczyste obchody 75 rocznicy śmierci Władysława Reymonta, autora *Ziemi obiecanej* i *Chłopów*. Noblistę uhonorował Sejm, ogłaszając rok 2000 „Rokiem Reymontowskim”.

Utworzenie ogólnopolskiego tygodnika „Fakty i Mity”.

Łódzkie Spotkania Baletowe na stałe wpisały się do historii kulturalnej Łodzi. W roku jubileuszowym odbyły się po raz XV. Uczestniczyły w nich światowej sławy zespoły baletowe.

Nadanie Romanowi Polańskiemu honorowego obywatelstwa Łodzi i przyznanie mu przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi *doctora honoris causa*.

Po raz pierwszy w Łodzi odbył się VIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage.

„Express Ilustrowany” rozpoczął akcję pod nazwą „Kocham Łódź”. Umożliwiła ona odnalezienie najstarszych łódzkich placówek handlowych i usługowych. Została odnaleziona najstarsza pralnia łódzka, istniejąca od 1917 r., oraz wiele innych zakładów, które funkcjonują ponad pół wieku.

Powstaje chodnik-pomnik. Każdy, kto chce, wykupuje kostkę ze swoim nazwiskiem, która następnie ułożona wraz z innymi nabytymi w ten sposób kostkami-tabliczkami utworzy gigantyczny chodnik „Pomnik Łódzian”. Powstaje przy ul. Piotrkowskiej.

Jeden z dębów rosnących przed budynkiem prasowym przy ul. Ks. Skorupki poświęcono redaktorowi Mieczysławowi Jagoszewskiemu, mistrzowi sztuki dziennikarskiej jeszcze z czasów funkcjonowania koncernu Republika. Jego imieniem nazwana została również ulica.

W konkursie „Miasta w Internecie” na najlepszy serwis internetowy, poświęcony gminie, edycja Urzędu Miasta Łodzi została nagrodzona „Złotą Małą”.

Odbył się festiwal mediów „Człowiek w zagrożeniu”.

Po raz czwarty odbyła się w Łodzi największa impreza fanów techno w Polsce, czyli „Łódź – Festiwal”.

W „Expressie Ilustrowanym” powstała fotonowela „Kłopoty Julii”.

Odbył się III Festiwal Muzyki Filmowej.

Po raz siódmy Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna była gospodarzem festiwalu prezentującego studenckie realizacje „Mediaschool 2000”, w którym wzięło udział 29 uczelni z całego świata.

Już po raz osiemnasty odbył się „Festiwal Szkół Teatralnych”.

2001

Ukazanie się nowego *Rocznika statystycznego województwa łódzkiego 2000*. Wydawnictwo opracowane zostało przez Urząd Statystyczny Łodzi. Książki zawierają zbiór danych dotyczących Łodzi i województwa.

Po raz 15. odbył się w Łodzi Wielki Bieg Sylwestrowy „Expressu Ilustrowanego”. Najstarszym łodzianinem, startującym w biegu, był 72-letni Bronisław Walczak.

Łódzki „Koper” przoduje w ogólnopolskich rankingach. W prestiżowym trzecim Ogólnopolskim Rankingu Szkół Średnich I LO im. M. Kopernika w 2000 r. zajęło pierwsze, a w 2001 r. drugie miejsce.

Powołanie nowego marszałka województwa łódzkiego. Nastąpiła zmiana, po dwudziestoletnim sprawowaniu władzy przez Waldemara Matuszewicza funkcję tę zaczął sprawować Mieczysław Teodorycz.

Nowa strona internetowa <http://naszemiasto.pl> zawierająca wiele ciekawych informacji dotyczących tego, co dzieje się w Łodzi (m.in. repertuar kin, teatrów, rozkład jazdy MPK).

Łodzi chciano odebrać Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage – jedną z największych imprez filmowych na świecie – ale się nie udało i w styczniu 2001 podpisane zostało porozumienie z władzami Łodzi. Siedem edycji wcześniej odbyło się w Toruniu.

W Galerii Wielkich Łodzian w pasażu przy ul. Piotrkowskiej 137 ustawiono kufer, na którym zasiada Władysław Reymont. Wcześniej stanęła „Ławeczka Tuwima” i „Fortepian Rubinsteina”.

Pod patronatem „Expressu Ilustrowanego” został zorganizowany dwudniowy zjazd bioenergoterapeutów z całej Polski. Łódź stała się centrum bioenergoterapii. Srebrna Łódka za najlepszy spektakl została przyznana Teatrowi Wielkiemu za świetne inscenizacje, m.in. za *Dialog Karmelitanek* i *Echnatona*. Srebrny Pierścień odebrała Ewa Mirowska za wspaniałą kreację w *Zabawach w koty* (Teatr Jaracza).

XVI Łódzkie Spotkania Baletowe w Teatrze Wielkim. Przyjechali artyści ze Szwecji, Białorusi, Izraela. Polskę reprezentowały: Teatr Wielki i Polski Teatr Tańca z Poznania.

Po raz pierwszy w Łodzi odbył się I Międzynarodowy Festiwal Odkrywców i Podróżników MEDIATRAVEL Łódź 2001.

Marsz „Jezus Pokojem Świata” był wyrazem współczucia dla bliskich ofiar zamachów na Nowy Jork i Waszyngton.

„Parada wolności”, największa na wschód od Odry impreza fanów muzyki techno, tym razem została zorganizowana na podstawie nieco innego scenariusza. Muzyka i zabawa zostały przerwane na minutę, by uczcić ofiary zamachów terrorystycznych na World Trade Center i Pentagon.

Krzysztof Makowski wojewodą łódzkim. Jest najmłodszym jak dotąd sprawującym tę funkcję.

Dziekan Okręgowej Rady Adwokackiej w Łodzi Bożenna Banasik została wiceprezesem Instytutu Praw Człowieka, współpracującego z Trybunałem Europejskim w Strasburgu.

W wieku 80 lat zmarł ceniony łódzki dyrygent H. Debich. Całe swoje życie był związany z Łodzią, przez ponad 40 lat był dyrygentem stworzonej przez siebie Orkiestry Polskiego Radia, a później Telewizji.

Po raz 24 odbyły się Warsztaty Folklorystyczne. Do Łodzi przyjechały grupy folklorystyczne z Hiszpanii, Francji, Belgii, Ukrainy, Rosji. Wśród zespołów wystąpiły grupy z ziemi chojnickiej oraz z Łodzi.

Rekordowa kwesta łódzkich artystów i dziennikarzy na Starym Cmentarzu. Zebrano 41 422 zł. Pieniądze przeznaczono na renowację zabytkowych nagrobków.

2002

Łódź miastem słynącym w Europie z największej liczby pubów na jednej ulicy (Piotrkowskiej).

Bal Prasy Łódzkiej „Media 2001”, na którym premier Leszek Miller składał gratulacje najlepszym dziennikarzom: Bohdanowi Dmochowskiemu z „Expressu Ilustrowanego” i Jerzemu Witaszczykowi z „Dziennika Łódzkiego”.

35-lecie Teatru Wielkiego uświetnili swoimi występami najwięksi artyści operowi. W jubileuszowej partii *Falstaffa* Verdiego zaśpiewał Renato Bruson, który od 30 lat jest solistą Opery La Scala.

Francis Ford Coppola, amerykański reżyser, scenarzysta i producent, jeden z najwybitniejszych na świecie artystów kina otrzymał tytuł *doctora honoris causa* łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Po raz 11 odbył się w Łodzi finał sezonu teatralnego. „Złota Maska” dla najlepszej aktorki trafiła do Joanny Woś, dla najlepszego aktora – do Marka Kasprzyka, nagrodzone przedstawienie to *Sen pluskwy*.

W łódzkim Muzeum Sztuki odbyła się jedna z największych prezentacji fotograficznych ostatnich lat *Wokół dekady. Fotografia polska lat dziewięćdziesiątych*. Był to przegląd tendencji artystycznych i dokonań polskich artystów w latach 1989–2001 w dziedzinie fotografii.

Film dokumentalny *Bez adresu*, opowiadający o bezdomnym pensjonariuszu schroniska im. Brata Alberta, który pisze wiersze, dostał nominację do nagrody XVII Międzynarodowego Katolickiego Festiwalu Filmów i Multimediiów. Twórcami filmu są Jadwiga i Marek Kamiński.

Tytuł *doctora honoris causa* Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi otrzymał Andrzej Wajda za całokształt pracy twórczej.

Zainaugurowanie Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, nawiązującego w swojej idei do wielokulturowej historii Łodzi. Podczas jego trwania prezentowany jest dorobek czterech narodowości: Polaków, Żydów, Niemców i Rosjan, które budowały przemysłową potęgę miasta przełomu XIX i XX w.

Artyści z całego świata po raz pierwszy spotkali się w Łodzi na Międzynarodowym Festiwalu Graffiti „Meeting of Styles”, gdzie wspólnie tworzyli ogromnych rozmiarów graffiti.

Tradycje przedwojennych komiksów są kontynuowane na zainaugurowanym w Łodzi Międzynarodowym Festiwalu Komiksu.

2003

Szósta edycja Festiwalu Muzyki Filmowej została poświęcona twórczości Andrzeja Korzyńskiego, kompozytora wielu piosenek i muzyki do prawie 100 filmów. Jak co roku miłośnicy poezji Edwarda Stachury zorganizowali teatr pantomimy, happeningi i głośne czytanie jego poezji na zgierskiej krańcówce tramwajowej, przy ławeczce, na której poeta spędził swoją ostatnią w życiu noc, nie doczekawszy się na ostatni tramwaj.

Hotel „Grand” to wizytówka Łodzi. Obchody 115-lecia powstania stały się okazją do zorganizowania licznych imprez, w których łodzianie z wielką radością i dumą uczestniczyli. W ramach urodzinowego prezentu hotel zostanie odremontowany.

Gigantyczny maszt radiowo-telewizyjny stanie w gminie Nowosolna. Łódź jest jedynym miastem, które takiego masztu nie ma. Większość stacji radiowych i telewizyjnych jest nadawanych z komina EC IV.

Młodzież łódzkich szkół kręci film fabularny inspirowany grammi fantasy.

Z okazji 80-lecia „Expressu Ilustrowanego” zrobiono wielkie zdjęcie łodzian. Na Placu Wolności sfotografowano jednocześnie ponad 5 tys. osób.

Oddanie do użytku po kapitalnym remoncie budynku Palmiarni.

W wieku 80 lat zmarł znakomity kompozytor, wybitny interpretator muzyki współczesnej i dyrygent Henryk Czyż.

Odszedł profesor Zenon Płoszaj, artysta i pedagog o wielkim autorytecie, *doctor honoris causa* łódzkiej Akademii Muzycznej.

Odbyła się pierwsza w Polsce msza w Internecie, transmitowana z kościoła św. Michała Archanioła na Bałutach.

Dwudziestolecie działalności artystycznej Studia Teatralnego „Słup” Marcela Szytenchelma.

Ustalenie, że geograficznym środkiem Łodzi jest kamienica przy ulicy Przędzalnianej 8.

2004

55 lat Teatru Lalek „Arlekin”. Przez ten czas na scenie odbyło się 25 tys. spektakli, w tym 224 premiery, które obejrzało prawie 10 mln widzów. Z okazji jubileuszu odbył się premierowy spektakl *Weselicho*, szopka noworoczna, w której można było zobaczyć główne postaci naszej sceny politycznej.

Łódzki artysta Piotr Wiśniewski namalował portret prezydenta USA Georga Busha. Niezwykły prezent został wysłany do Białego Domu.

Nominacje do Fryderyków 2003 otrzymały 3 łódzkie zespoły: Blue Cafe, Tosteer oraz Cool Kids of Death.

Michał Wiśniewski, lider łódzkiego zespołu Ich Troje prowadzi nowy program w telewizji TVN.

Łodzianka Agnieszka Frykowska (Frytka) po raz trzeci występuje w programie *reality show*, tym razem w czwartej edycji „Baru”.

W wieku 73 lat zmarł redaktor Wiesław Machejko. Był związany z prasą („Expressem Ilustrowanym”), telewizją, radiem, jako wykładowca i nauczyciel z PWSFTviT, założył Studencki Teatr Satyry „Pstrąg”. Pisał teksty do „Wesołego autobusu” i „Programu z dywanikiem”.

II Ogólnopolski Festiwal Tanga Argentyńskiego odbył się w Poleskim Ośrodku Sztuki w Łodzi. Przyjechali tancerze z całej Polski oraz Rosji, Niemiec, Szwecji i Nigerii.

W wieku 74 lat zmarł Bogusław Sochnacki, jeden z najwybitniejszych aktorów, związany z Teatrem Jaracza i Teatrem Nowym. Grał na scenie od ponad pół wieku, był absolwentem łódzkiej Filmówki, późniejszym jej wykładowcą. Najwybitniejsze role zagrał w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, *Rzeczypospolitej babskiej*, *Karierze Nikodema Dyzmy*.

Uroczyste obchody 60. Rocznicy Likwidacji Litzmannstadt Getto ściągnęły do Łodzi lawinę turystów. Kilka tysięcy osób z Polski i z zagranicy uczestniczyło w odsłonięciu nowego pomnika na stacji kolejowej Radegast, miejsca, z którego tysiące żydów udawały się w ostatnią podróż – do obozu zagłady.

Otwarcie, po wieloletniej przebudowie, nowoczesnego, wręcz futurystycznego gmachu Filharmonii im. Artura Rubinsteina.

2005

Rozbudowa portu lotniczego Łódź-Lublinek.

Na XII Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Filmowej Dariusz Majchrzak związany z Teatrem Nowym został uznany za największe odkrycie festiwalu.

Łódzkie Muzeum Włókiennictwa, jedyna taka placówka w Polsce, ma już 45 lat. Kaplica Scheiblera na Starym Cmentarzu trafiła na listę stu najbardziej zagrożonych zabytków świata.

2006

W plebiscycie na patrona lotniska „Lublinek” łodzianie wybrali Władysława Reymonta.

Anna Wesołowska, sędzia karnista z Sądu Okręgowego w Łodzi, jest główną bohaterką serialu w stacji TVN *Sędzia Anna Maria Wesołowska*.

Uroczyste otwarcie Europejskiego Regionalnego Centrum Ekohydrologii UNESCO przy ul. Tylnej 3. To pierwsza tego typu placówka na świecie.

Otwarcie Łódzkiej Manufaktury, największego centrum handlowo-rekreacyjno-kulturalnego w Polsce i jednego z największych w Europie. Jest to ulubione miejsce spotkań łodzian.

Bibliografia

- Antologia felietonistyki łódzkiej „Płatki sadzy”*, wyb. J. Wilmański, Oficyna Bibliofilów Res Polonia, Łódź 1993.
- Historia prasy polskiej* red. J. Łojek, t. 1: 1918–1939, t. 2: 1939–1945. PWN, Warszawa 1980.
- Kronika Miasta Łodzi* 1999, z. 1/2, 2000, z. 1, Urząd Miasta Łodzi, Łódź 2000.
- Łojek J., Myśliwski J., Władyka W., *Dzieje prasy polskiej*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1988.
- Łódź w centrum uwagi* 2000, nr 4, 6; 2001, nr 1, Urząd Miasta Łodzi, Łódź 2001.
- Ochocki A., *Reporter przed konfesjonalem, czyli jak się przed wojną robiło gazetę*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980.
- Wybrane egzemplarze „Expressu Ilustrowanego” i „Dziennika Łódzkiego”, zbiór BUŁ i archiwum redakcji z lat 1955–2006.

Katarzyna Baranek, Agnieszka Lichawska

The calendar of the major media events connected with the history of Łódź (1821–2006)

(Summary)

This publication is atypical. It emerged at a quiet place of library and editorial office's archives.

First time the student of the 5th year of Polish philological faculty (library specialization) was present at this scientific elaboration. Writing this essay caused a lot of difficulties, not only because of a hundred of old local newspapers that had to be read but the finest selection of the most important medial events. The selection was not easy as all the events seemed to be very important and worth paying attention. The research area was limited to the media and all what it surrounds and make more valuable, e.g. social communication, culture (movie, theater), science, mass media as radio, TV, press or Internet. Discovering of historical events accompanied not only the curiosity but kind of mystery always present at the searching process of activities of our foregrandfathers at the far past.

To invite you to get familiar with that scientific study, we believe that your choice will cope your expectations.

Zbigniew Bednarek

**„Ważniejsze są dla mnie reportaże niż nawet
najbardziej sensacyjne korespondencje depeszowe”
– rozmowa z Wojciechem Jagielskim*
o jego reportażach wojennych**

Ciepłe marcowe popołudnie. W warszawskiej redakcji „Gazety Wyborczej” gwarno. Czekam przy recepcji. Schodzi do mnie pan Wojciech Jagielski i już z odległości nawiązujemy kontakt wzrokowy – kłaniam się głową. Podchodzi do mnie. Zapoznajemy się ze sobą, po czym przechodzimy do redakcyjnej kawiarni. Siadamy przy stoliku i pan Wojciech zamawia kawę. W kilku zdaniach przybliżam mu swoją sylwetkę. Następnie, za jego zgodą, włączam dyktafon i zadaję pierwsze pytanie...

Skąd wzięło się u Pana zainteresowanie właśnie Kaukazem i Afryką?

Afryka pojawiła mi się jeszcze przed czasami studenckimi. Nie jestem w stanie podać jednej precyzyjnej przyczyny. Myślę, że w każdym z nas tkwi potrzeba jakiejś egzotyki, i chociaż ja sobie tego nie uświadamiałem, na pewno było to związane z jakimiś lekturami. Pamiętam książki, w których Afryki była cała masa: Wiesława Górnickiego, Wojciecha Giełżyńskiego, Ryszarda Kapuścińskiego czy Ernesta Hemingway’a, którym jako pierwszym najbardziej się fascynowałem.

Studiowałem stosunki międzynarodowe i dziennikarstwo, natomiast po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy byliśmy przymuszeni do listy obecności i chodzenia na wszystkie zajęcia, wydawało mi się, że części zajęć nie byłem

* Wojciech Jagielski jest jednym z najbardziej znanych polskich reportażystów. Otrzymał wiele nagród za swoje reportaże z rejonów Afryki, Kaukazu i Afganistanu. Doceniany za granicą i w Polsce, opublikował trzy książkowe reportaże: *Wieża z kamienia*, *Modlitwa o deszcz* oraz *Dobre miejsce do umierania*, będące owocem kilkudziesięciu podróży w tamte rejony świata. Ponieważ jest znakomitym znawcą tematów, którymi się zajmuje, jego korespondencje wojenne dostarczają odbiorcom ważnych informacji. Współpracuje z „Gazetą Wyborczą”, „Le Monde” i BBC. Prywatnie uwielbia czytać literaturę biograficzną, a jego pasją, oprócz podróży, jest sport i muzyka rockowa.

w stanie intelektualnie podołać i wówczas zdecydowałem się na indywidualny tok studiów. Wybrałem sobie właśnie afrykanistykę i pracę magisterską pisałem także na temat Afryki.

Po skończonych studiach zdecydowałem się być dziennikarzem w Polskiej Agencji Prasowej i tam chciałem się zajmować Afryką. Była ona wtedy bardzo wąską specjalizacją w PAP-ie, a sama ta instytucja była w średniej sytuacji finansowej. Perspektywa pracy na placówce czy w ogóle wyjazdów do Afryki była bardzo ograniczona i mój mądry szef ówczesny, nieżyjący już Michał Czarniecki widział, że mam zadatki na dziennikarza, a że do Afryki raczej bym nie pojechał, zaproponował mi, żebym zajął się południową częścią ówczesnego Związku Radzieckiego – Kaukazem właśnie. Argumentem ostatecznym było to, że w Związku Radzieckim będę mógł obserwować to, co Kapuściński obserwował w Afryce – mianowicie dekolonizację. Wtedy, pod koniec lat osiemdziesiątych, brzmiało to absurdalnie, nikt z nas sobie nie wyobrażał, że nie będzie Związku Radzieckiego. I tak zacząłem jeździć po Zakaukaziu, Kaukazie, a później po całym południu ZSRR. Jak pojechałem do Azji Środkowej (radzieckiej), szybko się zorientowałem, że jest to pewnego rodzaju subkontynent, którym można się zająć albo w całości, albo nie zajmować się nim wcale. Postanowiłem jednak się tym zająć i w 1992 r. dołączyłem jeszcze Afganistan i północno-pasztuńskie tereny Pakistanu. I chociaż w sumie jest to prawie 70 krajów, to jednak moja specjalizacja jest dosyć wąska, ale konkretna.

A jak Pan jedzie do Afganistanu czy na Kaukaz, to w pierwszej kolejności czuje się Pan korespondentem relacjonującym wydarzenia na bieżąco dla gazety czy reportażystą?

Korespondentem. W ogóle nie ma dwóch zdań. Ryszard Kapuściński też, mimo że nie pracował już dla żadnej gazety, jechał i zachowywał się tak, jakby miał codziennie o czymś nadawać albo przynajmniej być przygotowany do tego, że nadaje relacje co 2–3 dni.

Dlaczego w swoim zawodzie wybrał Pan właśnie reportaż, a nie inny gatunek?

Uważam, że to jest najwłaściwszy, najbliższy mi sposób ekspresji. Nie potrafię śpiewać, nie potrafię malować, może potrafię, chociaż to też jest bardzo zarozumiałe, pisać reportaże. To jest mój sposób ekspresji. Innego nie mam.

A co jest w reportażu szczególnego, że jest Panu taki bliski?

To, że można w nim opisywać nie tylko sytuacje, nie tylko zdarzenia, ale też np. stany duchowe – moje i moich bohaterów. To jest też ryzykowne. Kapuścińskiemu zarzucają, że on uprawiał reportaż alegoryczny. Mnie to jest

bardzo bliskie. Natomiast jest to bardzo cienka granica, bo uprawiając tego rodzaju reportaż, pisząc o czymś, o jakichś osobach czy o konkretnej sytuacji i używając tego wszystkiego do własnych celów, popełniam pewnego rodzaju nadużycie.

Moim celem jest, pisząc o Maschadowie, Basajewie czy o relacjach między nimi dwoma, żeby mój czytelnik czytał i żeby u niego pojawiła się ta sama refleksja, która do mnie doszła – np. o jakiejś niemożności, o podłych postawach życiowych. Ja przedstawiłem losy obydwu. Moim zdaniem oba losy są dramatyczne, ciekawe same w sobie. To jest do przeczytania. Natomiast mnie nie tylko o to chodziło, żeby ktoś dowiedział się czegoś o Czeczenii, o tych dwóch osobach, tylko o takich dwóch postawach życiowych. I tak – jest Basajew, który wszystko traci – życie jest jedno, na co on będzie liczył? Dlaczego się ograniczać? Przecież on powinien wziąć jak najwięcej z tego życia dla siebie. Z kolei Maschadow to jest chodzące poczucie obowiązku i konsekwencji. Która postawa jest ważniejsza? Która jest lepsza? Obaj zginęli niemalże tak samo. Jedna jest mi bliska i druga też. Myślę, że ludziom w ogóle obie są bliskie. Pogodzić ich się nie da. Dobrze jest z jednej strony niczym się nie przejmować i brać wszystko, co jest potrzebne. A z drugiej strony przecież każdy człowiek ma w sobie coś takiego, że powie sobie „coś w tym jest nie tak”.

Czyli reportaż oferuje Panu najszerszy wachlarz tych środków?

Tak. Poza tym każdy człowiek ma potrzebę wypowiedzania się. Powinien zatem szukać metody wyrażania siebie, bo tylko niewielu potrafi powiedzieć o czymś na zewnątrz. I strasznie mało w nas jest takiej gotowości, żeby poświęcić drugiemu trochę czasu. „Eee tam, trzech zdań nie potrafię powiedzieć”, a człowiek okazuje się, że jest kopalnią. Tyle rzeczy rewelacyjnych w nim jest, ma niezwykłą osobowość, tylko nie ma tego sposobu wyrażenia własnych myśli.

W ostatnich czasach powstało na świecie kilka organizacji, które szkolą osoby wyjeżdżające na tereny objęte wojną – wysłanników misji humanitarnych, dziennikarzy, biznesmenów. Prowadzą szkolenia np. symulujące porwania. Czy Pan skorzystałby z takiego sposobu?

Z całą pewnością nie. Oczywiście każda wiedza jest do czegoś potrzebna i kiedyś się przydaje, więc nie twierdzę, że jest to zupełnie bez sensu, natomiast wiem z własnego doświadczenia, że zestawienie praktyki z tą teorią, bo to jest przecież teoria, ma się nijak.

Podobnie jak nie chodzę, mimo możliwości, na szkolenia dotyczące zachowania się na polu bitwy. Dziennikarz na polu bitwy właściwie się nie znajduje, a jeżeli już się zdarzy człowiekowi być w sytuacji niebezpiecznej

czy wojennej, to bardzo często reaguje się zupełnie irracjonalnie. Co mi zatem da takie szkolenie? Nic. Zakładając, że gdybym został kiedyś porwany, to bardziej mi się przydadzą studia psychologiczne.

Czy wojny, niezależnie od tego, w jakiej toczą się części świata, są podobne do siebie pod jakimiś względami? Jakie mają cechy wspólne, a jakie różnice?

Każda wojna polega na zabijaniu przeciwnika, w związku z tym powszechne, wspólne są tego rodzaju cechy, jak strach, agresja, nienawiść – szczerza albo nienawiść, którą się pobudza w sobie przygotowaniem ideologicznym, psychologicznym, narkotykami czy wódką.

Sytuacją wojenną jest również potworny chaos. Także ludność cywilna zawsze cierpi na każdej wojnie w sposób podobny, tylko to już jest kwestia skali.

Zresztą dziennikarz też się podobnie zachowuje: musi gdzieś dojechać, spotkać się z dowódcami jednej i drugiej strony, musi być w miarę blisko. Być w miarę blisko – znaczy świadomie narażać się na jakieś niebezpieczeństwa.

Natomiast oczywiście każda wojna jest też inna. Przyczyny tej wojny są inne, ludzie, którzy tę wojnę toczą, inne są warunki geograficzne i klimatyczne. W związku z tym ja jako dziennikarz, wybierając się na te swoje wojny afrykańsko-azjatyckie, zdaję sobie sprawę z ogromnej różnicy. Wiem, że inaczej w tej samej sytuacji reagują Arabowie, inaczej reagują Afrykanie, a jeszcze inaczej Afgańczycy.

Może Pan podać jakiś przykład?

Powiedzmy, strzał w powietrze – jak ludzie się zachowują w sytuacji paniki? Jedni, akurat to obserwowałem, wpadają w panikę, uciekając i tratując, a inni się „przyczajają”.

A która nacja zwykle się przyczaja, a która ucieka?

Powszechniejsza ucieczka, i to taka ucieczka, która grozi zadeptaniem, jest spotykana w Afryce – szczególnie w miastach.

Jak widzimy w telewizji tę ulicę arabską, tak chętnie pokazywaną przez dziennikarzy, jak ci Arabowie krzyczą i życzą śmierci, wygrażają, to wszystko jest takie strasznie ekspresyjne. To się pojawia błyskawicznie i tak samo błyskawicznie znika. Ale trzeba wiedzieć, ja to wiem z doświadczenia, że jeśli ktoś tam idzie i krzyczy „śmierć białemu, śmierć białemu”, a ja jestem ten „biały”, to on nie ma nic do mnie.

To zależy też i od mojego zachowania. Czy zachowując kamienny spokój, kogoś sprowokuję do jeszcze większej agresji, czy wręcz rozładuję sytuację. Na przykład w Afganistanie, niezachwiana pogoda ducha, życzliwość czy wręcz ślamazarność wywoływała bardzo sympatyczne, pozytywne skojarzenia. Podobne

zachowanie w Afryce wywoływało niezyczliwość i dezorientowało. Natomiast poczucie humoru Afrykanów, ich temperament i pewna bezpośredniość, którą ja tam też uprawiam, aczkolwiek zawsze staram się utrzymywać dystans, ale właśnie ta moja bezpośredniość afrykańska przeniesiona do Afganistanu byłaby karygodna. Zostałbym uznany za barbarzyńcę, za człowieka zupełnie z kosmosu.

Więc te inne typy zachowań ludzkich w tych samych sytuacjach – to jest ta różnorodność.

W swoich książkach pisze Pan o wszechogarniającej atmosferze niepewności, braku zaufania jednych ludzi do drugich. Co Pan robi, żeby wzbudzić zaufanie w swoich rozmówcach?

Staram się być dla nich życzliwy, miły. Przychodzę zawsze i wszędzie z życzliwością, z zainteresowaniem. „Przyjechałem, żeby usłyszeć, co masz do powiedzenia. Bardzo mnie to ciekawi”. „W ogóle fajnie się czuję w twoim towarzystwie”.

I to wystarczy?

Nie. Jest jeszcze druga rzecz. Taki pierwszy krok, to jest takie „dzień dobry”, po którym jest miło rozmawiać.

A potem, gdy zaczynamy rozmowę, to zawsze wychodzi, czy ja udawałem tę życzliwość i zainteresowanie, czy jestem rzeczywiście zainteresowany. To wynika z mojej wiedzy. Bo jeżeli mój rozmówca z pierwszych dwóch zdań wnioskuje, że ja nie zadałem sobie trudu, żeby poczytać cokolwiek o tym kraju, o jego sytuacji, to jak on może mnie poważnie traktować? A jak ja z nim rozmawiam na naprawdę dużym poziomie szczegółowości wiedzy, to czasami aż...

Chociaż to też trzeba dawkować. Dlatego, że ja parę razy byłem podejrzwany, że jestem z jakichś służb specjalnych, bo mojemu rozmówcy się wydało, że to jest niemożliwe, żebym ja tak dużo wiedział. Ale to było zawsze wyłącznie pozytywne nastawienie.

To jak powiedzieć „dzień dobry”? Jakie są te pierwsze zdania nawiązania kontaktu?

Ja się kłaniam. Zazwyczaj jak się witam, kładę rękę na sercu. Jestem serdeczny i pełen szacunku. Zawsze, nawet do największych idiotów i tych niebezpiecznych. Natomiast nigdy nie padam w objęcia.

A jak Pan zaczyna rozmawiać, to zawsze od razu się Pan przedstawia, że jest dziennikarzem?

Tak, zawsze. Uważam, że nawet nie wolno mi tego nie powiedzieć. Chociaż nawet jeżeli nie mówię „dzień dobry, jestem dziennikarzem”, to mój rozmówca

nie ma nigdy najmniejszych wątpliwości, że nim jestem. On może mieć podejrzenia, że mogę być kimś jeszcze. Natomiast o tym, że jestem dziennikarzem, to on wie na 300%.

Nawet jak Pan mu tego nie powie i nie nosi kamizelki z napisem „Press”?

Wskazuje na to moje zachowanie itd. Robię to otwarcie. Nienawidzę tzw. prowokacji dziennikarskiej. Uważam to za sprzeczne ze sztuką dziennikarską. Prowokacja dziennikarska jest usprawiedliwiona jedynie, w moim przekonaniu, w skrajnych, wyjątkowo skrajnych przypadkach, a w Polsce jest też nadużywana. Nawet taki Woodward i Bernstein potrafili aferę Watergate zrobić i wyjaśnić, nie posługując się prowokacją. A u nas z byle powodu robi się prowokację.

Jak Pan rozmawia z ofiarami wojny, które wiele przeszły, to czy są takie rzeczy, o których nie chce Pan z nimi rozmawiać? O co nigdy ich Pan nie zapyta?

Staram się bezpośrednio z ofiarami wojny nie rozmawiać. Poza tym jeżeli będę wiedział, że komuś coś strasznego się przydarzyło, to nie mając pewności, że ten ktoś sam jest gotów mi o tym opowiedzieć, raczej będę pytał jego sąsiadów o to, co mu się przydarzyło, a jego spytam, co się przydarzyło sąsiadom. Bo ja się wtedy lepiej czuję. Ja nie jestem tego typu dziennikarzem, nie potrafię grzebać w ludzkich „wnętrzościach”. Może to jest skaza, ja uważam to za zaletę.

Nie ekscytuję się też tym koszmarem i okropieństwami wojennymi. Czasami ktoś potrafi mi o nich opowiadać, ale ja rozmawiam z nim na zasadzie, że ja o nich wiem. Rozmawiałem przecież z kobietami zgwałconymi. Ja wiedziałem, co im się przydarzyło. Rozmawialiśmy tak, że to była pewnego rodzaju gra. Ja wiedziałem, o czym jest mowa, ona wiedziała, obydwójce wiedzieliśmy, o co chodzi. Gdybym zapytał wprost, boję się, że to raczej ja nie umiałbym o tym rozmawiać niż ona. I tak samo jest z innymi.

Zdarzają się wyjątki. Kiedyś spotkałem Gruzina, któremu zginał syn, wnuk i on miał wewnętrzną potrzebę opowiadania. To on raczej mi się narzucał. Bardzo często jest tak, szczególnie jak się jeździ samemu, jak we dwóch to już nie. Pamiętam, że te wszystkie moje kaukaskie reportaże powstawały najczęściej w autobusach czy w pociągach. Ja siadałem, ktoś tam zauważył, że jest jakiś obcy, przysiadł się do mnie i opowiadał – tak jak księdzu w konfesjonale. Jak powie komuś, to się boi, że to gdzieś się rozejdzie, a ze mną wiadomo, że się nigdy nie rozejdzie. Ludzie mi rozmaite historie opowiadali.

Nie ranić – to jest moja pierwsza zasada. Nie wydaje mi się, żeby to było naturalne opowiadać o takim koszmarze, który komuś osobiście się przydarzył.

Co ja osiągnę, że ktoś mi się rozplacze? Jaki to jest efekt? Co ja z tego napiszę? Po co mi to wszystko? Czasami też są jakieś uproszczenia, bo sąsiad coś powie o czymś, ja mam mniej więcej jakieś wrażenie o tym, co się zdarzyło, zazwyczaj jest ono prawdziwe. Ale może w niektórych wypadkach nie. Ale ja wolę nie sprawdzać. To nie jest aż tak bardzo potrzebne.

Jak wygląda Pana dzień pracy na terenie objętym wojną? Czy są jakieś „żelazne punkty”?

To nie jest tak, że ja jeżdżę na wojnę i że to jest mój cel, przedmiot moich zainteresowań. Jeżeli zajmuję się tym właśnie terenem i tam wybucha wojna, to nie mogę powiedzieć, że ja na tę wojnę nie pojadę, bo ona jest niebezpieczna dla mnie.

Poza tym staram się ze wszystkich sił zajmować wszystkimi zjawiskami, które dzieją się w tych moich strefach. W związku z tym, gdy w zeszłym roku jeździłem do Afryki Środkowej, to pisałem o wojnach, ale też o wysychaniu Jeziora Wiktorii.

Jadąc gdzieś, muszę pamiętać nie tylko o tematach, które mnie interesują i które chciałbym pokazać, ale na pewno także o tym, co interesuje redakcję.

Jeżeli gdzieś toczą się działania zbrojne, a ja mam możliwość wyjazdu na pierwszą linię, to najpierw z fotoreporterem szukamy możliwości, jak tam się dostać. Ja w miarę możliwości śledzę internetowe wydania prasy lokalnej. Wyjeżdżając do Ugandy, znałem nazwiska ugandyjskich dziennikarzy, z którymi kontakt byłby dla mnie korzystny. Jeżeli, powiedzmy, za pół roku wybierałbym się do Nigerii, to od jakiegoś miesiąca poza forum afrykańskim czytałbym też gazety nigeryjskie, żeby wiedzieć coś więcej.

A jak Pan już trafia do tych dziennikarzy?

Trafiam do tych dziennikarzy i z nimi rozmawiam. Tu na miejscu jest selekcja. Jedni są uczynni, inni nie są, jedni okazują się mądrymi, inni wcale nie. Dają nam informacje o osobach, z którymi warto się skontaktować na pierwszej linii albo mówią, że z kimś nie warto. Pytam się ich o rzeczy związane już z naszym własnym zachowaniem.

Spotykamy się też w stolicy – bo to się wszystko odbywa w stolicy któregośkolwiek bądź kraju – z pracownikami rozmaitych organizacji humanitarnych. Pytamy o możliwość transportu, bo czasami jest tak, że zwykły kierowca nas nie weźmie, a wtedy już wiemy, kto tam jeździ. Robimy więc taki rekonesans. To trwa 2–3 dni.

Później jedziemy do strefy wojennej. Nigdy nie jestem tam długo z kilku powodów. Te konflikty raczej nie wpływają na losy świata, w związku z tym bez sensu jest relacjonować szczegółowo przebieg wojny w Gurundii, Gruzji czy w Abchazji. Ja tam jestem po to, żeby zobaczyć specyfikę tego konfliktu,

dowiedzieć się, o co on się toczy i jak wygląda z bliska oraz troszeczkę samemu to poczuć. Nie sposób przecież pisać o żołnierzach walczących, skoro człowiek sam nie wie, w jakich to się warunkach odbywa. Wystarczą 3–4 dni, żeby ze wszystkimi porozmawiać, coś tam zobaczyć, pooglądać. Wtedy wracamy.

Czym się Pan zajmuje po powrocie z linii frontu?

Przede wszystkim zajmuję się robieniem jak najbardziej szczegółowych notatek dotyczących wszystkiego, bo wiele rzeczy się wymyka. Nawet te notatki spisywane tam na miejscu też często są nie do rozszyfrowania, bo czasami się operuje jakimiś skrótami, które w założeniu powinny być do rozczytania, a nie są.

Zgadzam się z tym, co mówił Ryszard Kapuściński, że jak człowiek wraca do tego po kilku latach, to ma zupełnie inne skojarzenia, refleksje, o czymś innym myśli. Pojawia mu się myśl błyskawiczna i otwarta, która na przykład jest lepsza.

Staram się to wszystko jak najbardziej szczegółowo spisać, bo zapominam, a podobnie jak Kapuściński nie posługuję się magnetofonem przy rozmowach.

Czyli korzysta Pan z notesu?

Głównie z pamięci. Rozmawiam po to, żeby się czegoś dowiedzieć, a jeśli bym rozmawiał i sobie coś notował, to rozpraszałoby to mojego rozmówcę. Co innego, jak bym przeprowadzał wywiad – wtedy stawiam oficjalnie magnetofon. Natomiast jeśli z kimś rozmawiam zupełnie zwyczajnie i on mi opowiada ciekawe rzeczy, a ja powiem mu: „Poczekaj, poczekaj. Ja sobie to zapiszę. Jak się nazywała ta wioska?”, to wtedy jest już koniec rozmowy.

To jest to, co mówił Kapuściński, że jeżeli z dwóch godzin rozmowy nie jest się w stanie zapamiętać kilku zdań, to znaczy, że ta rozmowa była nieważna. Te ważne zdania człowiek rzeczywiście zapamiętuje. I właśnie jeżeli w moich tekstach pojawiają się zdania z czyichś wypowiedzi, to są to zdania przeze mnie zapamiętane. Może nawet niedosłownie, ale nie będzie to wielki grzech, jeśli ja zamiast słowa „lecz” użyję „ale”.

Ale to są te zdania najważniejsze?

Tak, to są te najważniejsze i w zasadzie jedyne, które zapamiętałem na sam koniec rozmowy. Jeżeli kończąc ją wiem, że mam coś do zanotowania, to sobie szybko to notuję.

Więc po tym pobycie w tej strefie wojennej wracam i piszę 2–3 krótkie relacje do gazety, robię swoje notatki i już sobie myślę, co jest do wykorzystania do czegoś większego, np. do reportażu. Fotoreporter w tym czasie robi selekcję zdjęć i wysyła te materiały. Cały taki cykl produkcyjny trwa mniej więcej tydzień.

Inna jest sytuacja, jeżeli wyjeżdżam np. do Ugandy, którą traktuję jako kraj, a nie jako wojnę. Natomiast jeśli wyjeżdżam do kraju, gdzie coś się dzieje i to jest wydarzeniem, które stało się pretekstem do mojego wyjazdu, to sporządzam oczywiście codziennie relacje. To jest wtedy zupełnie zwariowany dzień. Bo rano się wstaje, galopuje do godziny 12–13. Potem 3–4 godziny pracy nad tekstem i wysyłanie.

Pamiętam np. jak obalano Zwiada Gamsachurdię w Gruzji w 1991 r., musiałem wstawać o godzinie 6–7 rano, biegałem po mieście do godziny 15–16, pisałem na kolanie, bo nie było komputerów. Później spędzałem tyle samo czasu w kolejce na pocztę, żeby dojść do telefonu, zadzwonić do Polski i podyktować tekst maszynistce. To był prawdziwy koszmar.

Z kolei inna sprawa to jest przesunięcie czasowe. Kiedy Hongkong jednoczył się z Chinami, skończyliśmy pracę z Krzysztofem Millerem o godzinie 8 rano następnego dnia. Dlatego, że po zwinięciu i przekazaniu flagi brytyjskiej był jeszcze taki moment, kiedy wojska chińskie przekraczały granicę z Hongkongiem. To się już odbywało nad ranem, o godzinie 4–5 miejscowego czasu. W Polsce wciąż była 21–22. Gazeta uznała, że wszyscy będą mieli zdjęcia po zmianie flagi, natomiast jeśli my moglibyśmy mieć zdjęcia wojsk chińskich wjeżdżających z czerwonymi sztandarami, to będzie bardzo dobrze. Pojechaliśmy tam zatem, ja o tym pisałem, pracę zaczęliśmy o 8 rano i skończyliśmy o 8 rano następnego dnia.

Pamiętam – to było absurdalne, ponieważ przyjechaliśmy do swojego hotelu strasznie zmęczeni, na dworze była jeszcze szarówka, byliśmy głodni, usiedliśmy w restauracji i zamówiliśmy po piwie. Zapaliliśmy papierosy i dopiero wówczas zobaczyliśmy, że zachowujemy się jak jacyś menele. Dlatego, że hotel dopiero się budził, wstawał na nogi, jadł śniadanie, ludzie zamawiali sobie kawę, a tutaj myśmy pili browary i palili papierosy.

Nie pamiętam wojny, żebym kiedykolwiek, z jakiegokolwiek konfliktu zbrojnego relacjonował dłużej niż tydzień. Poza tą afgańską, gdzie przebywałem całe 3 miesiące, ale to była najważniejsza wojna. Tydzień był wystarczającym czasem, żeby się dowiedzieć wszystkiego, napisać 4 teksty, wysłać je, później ewentualnie stworzyć jakiś reportaż.

A jak jest Pan już na miejscu, to zdarza się tak, że to Pan szuka fabuły czy życie jest tak nieprzewidywalne, że ono samo ją podsuwa?

I jedno, i drugie. Nigdy nie wyjechałem nieprzygotowany. 90% mojej pracy to jest praca tu na miejscu – przygotowuję się, czytam. Nigdy nie jechałem w sytuację, o której nie miałem pojęcia. Zawsze wyjeżdżałem z jakimś bagażem wyobrażeń, informacji, wiedzy i planów, co chciałem zrobić.

Natomiast to wszystko jest weryfikowalne na miejscu. Bardzo często jest tak, że ta zastana rzeczywistość wpisuje się w moje wyobrażenie, ale zazwyczaj

to się konfrontuje. Czasami są rzeczy nieprzewidywalne. Najlepsze sytuacje zdarzają się tam na miejscu, nie można ich przewidzieć. Można przewidzieć ludzi, których się spotyka – jeśli jadę gdzieś i wiem, że tam występuje jakiś prezydent, minister, czy w ogóle jakaś ciekawa postać, to będę się chciał z nią spotkać. Chociaż różnie to bywa.

Pasjonowałem się boksem. Pojechałem na Kubę i była okazja rozmowy z Feliksem Savonem – to był miejscowy champion, fenomenalny zawodnik. Na miejscu okazał się człokształtnym typem, nawet nie człowiekiem. Przeprowadzenie z nim wywiadu nie było możliwe, bo on prawie nie mówił, był półpijany, próbował zgwałcić mojego tłumacza w alkowie. Po prostu jakieś zupełne koszmary.

Natomiast do Ugandy jeździłem tam jako dziennikarz, jako reportażysta, bo zbierałem materiały już do książki. Byłem tam czterokrotnie. Za trzecim razem wyjechałem z przeświadczeniem, że mam poukładaną książkę, mam plan, brakuje mi paru „cegiełek”. Pojechałem czwarty raz i wszystko się wywróciło do góry nogami. Dla mnie to jeszcze lepiej, bo to wszystko, co było, wciąż jest, natomiast znalazłem coś jeszcze lepszego. Pisałem książkę z pełną świadomością, że być może gdybym przyjechał jeszcze raz, zrobiłbym coś jeszcze lepszego. Ale może też być tak, że bym pojechał jeszcze 16 razy i nic nowego bym nie wymyślił.

A wracając do weryfikacji, ile z tych 90% wiedzy zdobytej jeszcze w Polsce sprawdza się, potwierdza tam na miejscu?

To, co mam w Polsce, to jest taki czarno-biały rysunek w dwóch wymiarach. Jadę tam i to wszystko robi się plastyczne, barwne, rusza się, mówi. Czyli to, co stąd wywożę, jest tylko taką podstawą i to się nie zmieni. Wszystko, co stąd wywożę, jest prawdziwe, tylko ono się gdzieś chowa.

Oczywiście w pewnych wypadkach, nie powiem procentowo, ale to przeważnie dotyczy konkretnych osób, zależy od tego, czy rozmawia z kimś dziennikarz, ja czytam ten materiał i temu dziennikarzowi nie podobał się jego rozmówca i pisze o nim niekorzystnie. Dla mnie to jest informacja, że to jest jakiś nieciekawych człowiek. Ja do niego idę i okazuje się, że jest to rewelacja, ale tylko dla mnie. Dlatego tutaj nie przykładam zbyt wielkiego znaczenia, ale skrzętnie wszystko notuję.

I jadę też często nastraszonej czasami niepotrzebnie, ale też i odwrotnie. Czytałem o Kabilim Starszym, że to jowialny pan, taki brat łąta i takiego się go spodziewałem, a on okazał się człowiekiem bardzo zamkniętym, aroganckim, wyniosłym. Nie wiem, być może był takim bratem łąta kiedyś, natomiast ja go spotkałem, kiedy przygotowywał się do przejęcia władzy i wtedy takich jak ja lekceważył. Także to się wszystko zmienia, ale trudno to wyrazić w procentach.

Powiedział Pan kiedyś, że pisanie reportażu-książki „jest bardzo ciężkie i boli”. Na czym to polega?

Dla mnie to jest zmaganie się z materia, żeby wymyślić i zrobić coś maksymalnie dobrego. Każdy z nas potrafi wymyślić jakieś tam zdanie. Natomiast dla mnie musi być ono najlepsze. W związku z tym np. szukam sześciu czasowników, zmieniam je, zastępuję.

Może największym bólem jest niepewność, czy to już jest naprawdę skończone. Ja zazdroszczę ludziom (a z drugiej strony, trochę mi ich żal), którzy siadają pisać od razu 250 stron, wszystko, co mieli do napisania. Skupiają się na tym, co chcą powiedzieć, a już nie na formie. Dla mnie forma jest bardzo ważna. Jak się decyduję na książkę, to mam takie wewnętrzne poczucie, że coś chcę powiedzieć – coś więcej niż tylko opisanie zdarzenia. Wtedy muszę znaleźć ten najlepszy sposób. To szukanie tego „złotego środka”, chociaż teraz to mnie może mniej boli.

Książka jest jak dziecko – to jest dla mnie coś najcenniejszego, poza dziećmi oczywiście, w związku z tym strasznie mi na tym zależy. Ja wiem, że nie mogę wrócić i poprawić przyrody. Więc to jest to, co najbardziej boli. Kiedyś trzeba sobie powiedzieć „basta”, bo inaczej to się nigdy tego nie skończy. Założyłem sobie, że piszę dziennie maksymalnie stronę tekstu. Nawet jak mam pomysł na więcej, mam licznik, jest strona, koniec, przerywam pisanie. To jest dobrze, bo przez te 4–6 godzin pracy na stronę tekstu naprawdę można wymyślić i napisać coś dobrego. Poprzednie książki pisałem przez 3–4 miesiące „galopując”, pewne rzeczy robiąc ze świadomością, że na pewno można by było lepiej, ale byłem tak zmęczony tym tempem, że już nie miałem siły.

Większość reportażystów ma własną definicję reportażu. Taką miał Ryszard Kapuściński, Melchior Wańkowicz, ma ją Hanna Krall. Jaka jest Pana definicja reportażu?

Nie mam definicji. W ogóle nie lubię żadnych definicji. Może nie dorosłem do tego. W życiu nie postawiłbym się w szeregu z nazwiskami, które pan wspomniał.

Jak to jest, że nie ma Pan własnej definicji reportażu?

Ja w ogóle mam ogromną niechęć do definiowania, do dawania jakichś etykietek, nazw. Bardzo często oczekuje się jasnych odpowiedzi: „Będzie tak czy będzie tak?”, „Jak się skończy ta sytuacja?” „Jak to?”. Nie wiem, nie mam pojęcia.

Moją rolą, tak jak sobie wyobrażam reportaż, jest takie przedstawienie, żeby jak najwięcej dać czytelnikowi tego tła. Żeby on sobie sam wszystko poukładał, jak z klocków lego, z których mógłby sobie stworzyć cztero-, sześćo- lub

ośmiowymiarowy obraz. Ale to on sobie to układa – nie ja. Ja jestem dostarczycielem informacji, ale nie definicji. Nie mogę powiedzieć, że ten i ten człowiek to jest odrażającym moralnie. To nie jest moja rola. Moją rolą jest spojrzeć na niego ze wszystkich możliwych punktów widzenia. Spojrzeć na tę twarz człowieka niegodziwego, ale później zobaczyć, że w innej sytuacji zachowuje się jeszcze inaczej. Czytelnik musi to ocenić.

Pan jest twórcą przekazu, a czytelnik twórcą odbioru?

Tak ja to odbieram. Nawet jeżeli mam dla czegoś własne definicje, to nie mam prawa narzucać ich czytelnikowi. Nie mogę wykorzystywać, nadużywać swojej roli dziennikarskiej. To jest nadużycie. To jest karygodne.

Pisząc, musi mieć Pan przecież w wyobraźni wizerunek swojego „wirtualnego” odbiorcy. Jak by go Pan opisał?

Każdy, kto sięga po moją książkę, jest dla mnie kimś bardzo cennym.

Bardzo mi zależy na ludziach młodych, na studentach, bo to są ludzie w takim naturalnym wieku największej otwartości. Jeszcze niezdefiniowani, jeszcze niemający za dużo stereotypów w głowie, jakichś skaz, bliźn. Trochę zbuntowani, jeszcze szukający, idący pod prąd, na przekór i samemu sobie, i wszystkim. To są najciekawszy odbiorcy.

Ale to może dlatego tak sobie wyobrażam czytelnika, że takich zdarza mi się spotykać najczęściej na swoich spotkaniach. Wiem, że to nie jest główna grupa, ale wiem, że przez nich jestem czytany, jestem pytany, jest między nami dialog. Ludzie starsi bardzo często zatracają taką odwagę pytania. Jak widzę na swoich spotkaniach autorskich, mój czytelnik to jest ktoś w wieku od 22 do 27 lat i taki bardziej otwarty.

A jak, według Pana, należy utrzymać proporcję w reportażu między zbyt dużą powściągliwością a przegadaniem?

Ja mam bardzo dobry sposób i jest nim moja żona. Jestem gadułą i bardzo często popełniam takie nadużycia gadulstwa, natomiast ona jest moim pierwszym recenzentem i wszystko, co napiszę, oddaję jej. Ona ma znakomite wyczucie tego, ja nie. Autor jednak zawsze ma przekonanie (niezdyscyplinowany autor, do którego ja się zaliczam), że to, co napisał, jest najlepsze, że już nie ma co do tego wracać, a żona mnie dyscyplinuje.

Natomiast jedynym sposobem, jak sobie wyobrażam, gdybym miał sam tego pilnować, jest założenie, że nie oddaję tekstu przed 7-krotnym przeczytaniem go. I to nie raz po razie, tylko na przestrzeni np. dwóch tygodni. Warto przeczytać tekst co drugi dzień. Gwarantuję, że się pojawiają refleksje, że się

wyrzuci niepotrzebne rzeczy. Dobrze jest np. przeczytać na głos to, co się napisało. Spróbować spojrzeć na to, co ludzi denerwuje, np. na barok językowy.

Który z własnych tekstów ceni Pan sobie najbardziej?

Nie potrafię odpowiedzieć. Z pewnością ważniejsze są dla mnie reportaże niż nawet najbardziej sensacyjne korespondencje depešzowe. W ogóle zaś nie przywiązuję się do przeprowadzanych przez mnie z rzadka wywiadów.

Większość dziennikarzy uważa swój zawód za misję...

Ja tak nie uważam.

Dlaczego?

Nie wiem, co to znaczy misja. Jaką misją miałyby być dziennikarstwo? Zmianą świata? Takie mniemanie jest ogromną pychą.

Ale po coś Pan pisze. Czy to nie jest ta misja?

No dobrze, ale czy nazwałoby się pracę górnika, to że zjeżdża do kopalni i kopie węgiel, misją górnika? Według mnie dziennikarstwo to jest zawód. Zawód polegający na dostarczaniu odbiorcy maksymalnej liczby informacji, fachowej wiedzy o otaczającym świecie i podanie jej w sposób przystępny. Nie w sposób ciekawy, bo boję się, że wtedy to będzie kojarzyło się z rozrywką. Ja uważam, że dziennikarstwo rozrywką być nie powinno. Oczywiście jeśli się dzieją rzeczy zabawne na świecie, to można o nich powiedzieć. Natomiast to nie może być sztuka dla sztuki. Bo tutaj mówimy o meritum, a nie o formie. Mam wrażenie, że forma często przerasta treść i my robimy jakieś kuglarstwo po to, żeby było na siłę śmiesznie. Więc ja nie uważam dziennikarstwa za swoją misję.

Ja swoim czytelnikom opowiadam o tym, co wiem o Afryce, o tym, co w niej widzę i jak ją rozumiem. To już jest wystarczająca arogancja z mojej strony, że opowiadam innym o jakiejś rzeczywistości. Ponadto zdaję sobie sprawę z tego, jakich nadużyć mogę się dopuścić. Bo to, że ja jestem o czymś przekonany, to nie znaczy, że tak jest. Natomiast ja o tym opowiadam, a czytelnik ma święte prawo brać to, co podaję jako prawdę. Jeśli ma on w sobie potrzebę weryfikacji, to takich czytelników nosiłbym na rękach. Ale ilu jest, którzy czegoś takiego nie mają?

Co więcej, przeraża mnie nieświadomość dziennikarzy, którzy nie zdają sobie sprawy z tego, jakie skutki mogą powodować. Mogą robić ludziom w głowie mętlik, a jeszcze szczególnie w jakiejś skomplikowanej sytuacji międzynarodowej wystarczy jedno niepotrzebne czy źle użyte słowo, a jakie to może nieść daleko idące konsekwencje?

Niektórzy dziennikarze mają w sobie mnóstwo pychy, pouczają, chętnie biorą wszystko, nie poczuwając się do niczego. Dlatego samo odniesienie słowa „misja” do dziennikarstwa wydaje mi się w ogóle nie na miejscu. To jest profesja. My nie jesteśmy w niczym lepsi od innych zawodów. Natomiast to gwiazdorstwo, które jest wpisane w dziennikarstwo i ta łatwość, z jaką dziennikarze na to gwiazdorstwo zapadają, jak pragną tego, to jest nieznośne i obrzydliwe. Jak ktoś mi mówi, że ma swoją misję, to ja patrzę na niego podejrzliwie, bo widzę, jak on jest w sobie zapatrzony.

Teoretycy stawiają reportaż na pograniczu dziennikarstwa i literatury. A Pan do której z tych grup byłby skłonny zaliczyć reportaż?

To jest hybryda. To jest to, o co pytają się na Zachodzie, gdzie mają te książki postawić? Jeżeli wszystkie książki, tak jak tam, podzieli się na *fiction* i *nonfiction*? *Cesarz* Kapuścińskiego jest reportażem, który opowiada o Etiopii, ale przecież jest alegorią władzy.

Reportaż jest dla mnie dowodem na to, że dziennikarstwo można uprawiać w sposób literacki – innym językiem, nie depeszowym, tylko lepszym. Jak się już uprawia reportaż literacki, to aż kusi, żeby była mowa o wydarzeniach czy osobach, np. o wspomnianych wcześniej Maschadowie i Basajewie, ale także refleksja o postawach życiowych, filozofia. W reportażu zachodnim nikogo to nie obchodzi. W dziennikarstwie zachodnim liczą się fakty. Jak *Cesarz* Kapuścińskiego poszedł do tłumaczenia, to amerykański wydawca kazał odnaleźć wszystkich ludzi „zakodowanych” pod literkami „L.C.”, „Z.T.” itd., sprawdzić ich, i żeby oni podpisali oświadczenie, że rzeczywiście powiedzieli to, co powiedzieli. Przecież jeżeli ja ukrywam mojego rozmówcę pod fikcyjnymi literkami, jeśli jeszcze wkładam w jego wypowiedź rozmaite rzeczy, to znaczy, że ja wszystko mogę wymyślić. I taka jest literatura. Ale to już nie jest dziennikarstwo.

To jest coś, co z jednej strony jest ciekawe, bo opisując w sposób literacki rzeczy istniejące, robimy z nich przez to taką trochę fikcję literacką. Ale to nie jest też nic nowego. Mamy w tym miejscu Marqueza z jego realizmem magicznym, Hemingwaya, który pisał korespondencje wojenne, będące w zasadzie opowiadaniem. To od nich się zaczęło. I ten krok między reportażem a twórczością literacką...

Chciałbym, żeby czytając moje książki, nikt nie podejrzewał, że ja uprawiam literaturę. To jest rzeczywistość, którą ja widzę. To nie jest nic zmyślonego. Ludzie, którzy się pojawiają, to są konkretni ludzie. Czasami może być tak, że ktoś się nazywa Augustyn, a w moim reportażu występuje jako August. Ale to wynika z mojej pamięci, z tego, że coś źle zanotowałem. Tylko, czy to jest tak ważne, że on się nazywał Augustyn – a nie August? Jest pewien problem, jego życie, coś, z czym się zmagam. I to musi być prawdziwe. I to są te granice, nie wolno pisać, że się widzi coś, czego widzieć się nie mogło

i się nie widziało. No i ewidentnie kłamać. To chyba jest, w Polsce, wystarczające, żeby ten reportaż mógł uchodzić wciąż za dziennikarski.

W zasadzie z tego co Pan mówi, widać, że reportaż sytuuje Pan w dziennikarstwie korzystającym z literatury?

Tak.

Naturaliści twierdzą, że reportaż to jest zwierciadło, w którym można odbić rzeczywistość. Czy, według Pana, jest to zwierciadło dobre? Czy są takie cechy reportażu, które przeszkadzają w takim idealnym odbiciu? Jakie są jego cechy, które przeszkadzają, a jakie ułatwiają?

Jest to oczywiście przerośnięcie, że reportaż jest zwierciadłem, w którym się coś ogląda. Natomiast to nie do końca tak jest. To nie jest przecież zwierciadło, w którym czytelnik ma Burundi, które ja widziałem. To jest obraz przetworzony. To nawet nie jest fotografia.

Ja nie odwzorowuję w skali 1:1. To jest coś, co ja widziałem i potem tego jakby mój rysunek. Jeśli umiem dobrze rysować, to może on będzie wierniejszy, gorzej – to proporcje już są zachwiane. Po drugie, to ja rysuję ten obrazek, czyli odbiorca dostaje to, co ja uznałem za najważniejsze.

A zatem, to jest moja selekcja i moja umiejętność przekazania. Czytelnik dostaje nieprawdziwy obraz, wypaczony przeze mnie. To jest taki konterfekt namalowany przez autora.

Bardziej mi to przypomina zabawę w głuchy telefon, niż zwierciadło, bo ja to opowiadam, później ktoś jeszcze to opowiada komuś innemu, ale ja nie wiem, co ostatnia osoba słyszy – czy to, co ja powiedziałem na początku?

Zatem włącza Pan w reportaż językoznawstwo kognitywne, czyli to, co się dzieje w psychice podczas przetwarzania informacji?

Zdecydowanie. Na mnie to też wpływa, ponieważ są kraje, w których wydarzyło mi się coś fantastycznego, lubię je, kojarzą mi się słonecznie i wiem, że pisząc o nich, będę takimi barwami operował. Na przykład Czeczenia nieszczęsna, kojarzy mi się wyłącznie z czymś ciemnym. Zawsze jest to bardzo subiektywny, spaczony obraz.

A czy łatwo jest zachować obiektywizm?

W moim przekonaniu tak. Ja nie mam z tym kłopotów. Czegoś takiego jak absolutny obiektywizm nie ma. Wszystko, co mówię jest subiektywne, bo to mówię ja. To naturalne.

Natomiast ja obiektywizm rozumiem jako niezrażanie się do niczego i niepiśanie pod tezę. Nigdy nie miałem z tym kłopotów, może dlatego, że nie byłem

człowiekiem zdecydowanie zdeklarowanym w czymkolwiek – w jakimś światopoglądzie, ideologii, postawie politycznej.

Weryfikuje Pan wszystko? Rzeczywistość?

Czy weryfikuję? Nie wiem, bo to też trudno nazwać weryfikacją. Ja jestem ze sobą samym w absolutnej zgodzie, że nie zrobiłem niczego, bo np. byłem źle nastawiony czy czegoś nie lubiłem.

Czasami przeciwnie, zbyt jestem wyrozumiały i życzliwy wobec zachowań, postaw ludzi, których generalnie bym odrzucał. Zarzucano mi np., że jestem zbyt wyrozumiały wobec Szamila Basajewa, który uprawiał terroryzm, że tłumaczę Talibów... To nie jest tak, że ja byłem za Talibami. Natomiast ja w tych Talibach nie widzę dobra czy zła – widzę ludzi, którzy wykonują jakieś działania, w jakimś celu, z jakichś przesłanek. Moją rolą jest zrozumieć jak najwięcej, dlaczego oni to robią i opowiedzenie o tym.

A czy według Pana reportażysta może komentować rzeczy, które opisuje?

Ja nie komentuję, staram się unikać komentarza i mam nadzieję, że w tych moich reportażach komentarza się nie znajdzie, przynajmniej wartościującego. Bo komentarz-refleksja do czegoś a komentarz wartościujący to są dwie zupełnie inne rzeczy. Ja staram się nigdy nie zabierać głosu *ex cathedra* i mówić, że dobrze się stało, źle się stało, że należy potępić, chwalić.

Czyli Pan chce pokazać cały problem wielostronnie, natomiast odbiorca-czytelnik ma sobie sam wyrobić zdanie?

Tak, to jest mój taki idealny stan.

A mógłby Pan wypowiedzieć się na temat fikcji literackiej? Jak, według Pana, wygląda fikcja w reportażu, czy można go jakoś „podbarwiać”?

Podbarwiać może nie, bo jest to nadużycie. Ja się go dopuściłem raz i to pamiętam dokładnie. Napisałem reportaż o Szewardnadze, z którym rozmawiałem, o którym się wiele naczytałem, pisząc to jakby w jego imieniu, jego oczami. Jest to nadużycie. Ten reportaż ukazał się w gazecie i w książce. Nie ukazałby się nigdy w żadnej zachodniej gazecie.

A co sądzi Pan o blogach reporterskich?

Nie uprawiam ich i nie czytam. Ta forma jest mi zupełnie obca. Uważałbym to za marnotrawstwo czasu. Nie potrafię robić jednego i drugiego. Blog jest to coś w rodzaju pamiętnika. Mnie zawsze uczono, że jak ktoś pisze pamiętnik, to nie wolno w jego pamiętnik zaglądać. Więc nie rozumiem, dlaczego ktoś pisze pamiętnik i go pokazuje, sam szuka odbiorcy.

Nawet spotkałem się z tezą, że to jest najwyższa forma sztuki, ponieważ tworzy się go nie w celach komercyjnych, nie znając odbiorcy itd. Notki w tych blogach wpisuje się na bieżąco, ale dla mnie to jest strasznie niechlujnie. Ja nigdy blogu pisać nie będę.

W jednym z czatów internetowych internauta zadał panu pytanie: „Czy kształci pan sobie jakiegoś następcę?”. Wtedy odpowiedział pan: „Mam następcę, nawet dwóch. Nie wiem tylko czy którykolwiek z nich będzie chciał być dziennikarzem”. Czy miał Pan na myśli swoich synów? Jeśli tak, to kto, według Pana, może zostać Pańskim następcą w sensie zawodowo-reportażowym?

Tak, miałem na myśli swoich synów. Sformułowanie „kto może zostać moim następcą” strasznie budzi we mnie reakcje. A skąd ja niby mam wiedzieć, kto? Każdy, komu się będzie chciało. I czy naprawdę zrobiłem coś takiego, że powinienem mieć następców? Nie wydaje mi się.

Czy ma Pan jakieś prognozy dotyczące przyszłości reportażu jako gatunku dziennikarskiego? Czy są one optymistyczne?

Mam rozmaite myśli, raczej złe. I nie dotyczą one tylko reportażu, lecz całego dziennikarstwa. Odnoszę wrażenie, że znajduje się ono w stanie zanikowym, obumierającym. Tradycyjne dziennikarstwo, mam wrażenie, wkrótce się skończy. Nie będzie więcej miejsca, już go brakuje, dla ludzi, pragnących się w czymś specjalizować.

I mam na myśli nie tylko Polskę, ale świat. Przyjaciółka z „Washington Post” napisała mi właśnie, że „Boston Globe” postanowił pozamykać swoje korespondenckie biura zagranicą. W gazetach wkrótce znikną dotychczasowe działy i zamiast „Nauki”, „Zagranicy”, „Gospodarki” czy „Kultury”, redakcja podzieli się na zespół tekstów krótkich z obrazkami i tekstów długich. Ten drugi dział będzie zresztą coraz bardziej wypierany.

Nastaną czasy sprawnych omnibusów, którzy będą się specjalizować w robieniu raczej czy zajmowaniu czytelnika lub widza, niż informowaniu go o czymkolwiek. Reportaż przeniesie się z gazet do książek. Ale ponieważ z tego żyć się nie da, a i na sławę ukochaną nie ma co liczyć, będzie to więc strefa niszowa, w której marzyłbym się znaleźć i nie wyściubiać z niej nosa. Większość dziennikarzy zaś z najwyższą ochotą przemieni się w trefnisiów i będą upajać się dźwiękiem swojego głosu i widokiem swojej twarzy w ekranie telewizora. I wcale nie jest to wina jedynie ogłupiającej telewizji. Podatność na tandetę, arogancja, samozachwyty, to zawodowe choroby dziennikarzy, na które nie ma szczepionek. W dodatku zamiast się przed nimi bronić, staramy się za wszelką cenę nimi zarazić.

Zbigniew Bednarek

**“For me more important than even
the most sensational dispatches are reportages”
– the interview with Wojciech Jagielski about his war reportages
(Summary)**

Wojciech Jagielski is one of the most outstanding Polish reporters. He is interested in the problems of Central Asia, the Caucasus and Africa. In this interview we can find out what reportage and objectivism mean for him, what the role of the reporter is, what problems he faces, what an ordinary day in an area of war looks like, what are the stages of work on making a reportage, along with learning about his opinion on contemporary journalism.

Michał Pienias

Dziennikarz jako pośrednik między politykami a opinią publiczną

Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest charakterystyka mass mediów (prasy) jako instytucji wspierającej politykę. Na podstawie analizy artykułów dwóch najbardziej opiniotwórczych tygodników („Polityki” i „Wprost”) chciałbym ukazać, w jaki sposób wymienione media opiniują i prezentują polską scenę polityczną¹. W moich badaniach zamierzam porównać ze sobą dwóch zbliżonych do siebie pod względem retoryki parlamentarzystów, tzn. Andrzeja Leppera i Jarosława Kaczyńskiego. Celem mojej pracy jest sprawdzenie, w jakim stopniu obydwaj politycy różnią się między sobą, w jakim zaś są do siebie podobni. Moim zdaniem, mimo ewidentnych różnic, w niektórych kwestiach uzupełniają się.

Chciałbym sprawdzić, czy prasa wzięła udział w krytykowaniu przewodniczącego PiS i Samoobrony, czy może zajęła się doradzaniem lub ostrzeganiem przed posunięciami, które mogłyby zostać niekorzystnie odebrane na arenie międzynarodowej i przez opinię publiczną. Chciałbym również dociec, czy media, które coraz częściej wpływają na opinię publiczną, tracą swój obiektywizm na rzecz budowania dobrych kontaktów z władzą.

Spółeczny odbiór mass mediów

Na początku należy zastanowić się, co oznacza słowo mass media (lub *mass communications*).

Termin ten „powstał” w latach czterdziestych w Stanach Zjednoczonych, które jako pierwsze wkroczyły w erę środków masowych. W języku polskim bywa on tłumaczony jako środki masowego przekazu. W celu wyjaśnienia tego terminu należy przede wszystkim sięgnąć do teorii komunikowania

¹ Analizuję artykuły od września 2005 do marca 2006.

społecznego. Z czysto lingwistycznego punktu widzenia pojęcie „media masowe” tworzą dwa elementy: rzeczownik „media” i przymiotnik „masowe”. Podobnie używane w literaturze przedmiotu określenie „środki masowego komunikowania” składa się z dwóch części: „środki” oraz „komunikowanie masowe”. Pierwsza z nich ma znaczenie instrumentalne, bo odnosi się do środków, a więc zasadniczo do instytucji i urządzeń technicznych. Służyć one mają przekazywaniu komunikatów na szeroką, masową skalę czy też po prostu komunikowaniu masowemu. Jednak czysta analiza językowa może stanowić jedynie punkt wyjścia w rozważaniach nad istotą zagadnienia².

Przeobrażenia systemowe, które miały miejsce w Polsce w 1989 r., przyczyniły się do autonomizacji mediów, tzn. do uniezależnienia środków masowego przekazu od kontroli aparatu państwowego. Pełne uniezależnienie się mediów od władzy państwowej przyczyni się do utrwalenia systemu demokratycznego.

Autonomizacja mediów ma kilka wymiarów:

- polityczny – media stają się niezależne dzięki podziałowi władz w procesie upadku systemu totalitarnego lub autorytarnego,
- ekonomiczny – media zrywają więzy ekonomicznej zależności od instytucji władzy politycznej,
- społeczny – media stają się zależne od swojej publiczności (czytelników, słuchaczy, widzów), która wcześniej była pasywnym odbiorcą,
- technologiczny – media adaptują nowe technologie,
- profesjonalny – oddzielenie faktu od opinii, prezentacja informacji bez komentarza, mająca na celu obiektywny opis rzeczywistości w środkach masowego przekazu³.

To właśnie w ubiegłym stuleciu środkom masowego przekazu zaczęto przypisywać rolę czwartej władzy. Media zaczęły odchodzić stopniowo od swojej głównej roli, czyli informowania i służenia opinii publicznej na rzecz kształtowania rzeczywistości społecznej poprzez wpływanie na decyzje polityków oraz obywateli (m.in. niektórzy dziennikarze zaczęli angażować się w kampanie wyborcze, popierając konkretne partie polityczne). Można odnieść wrażenie, że część dziennikarzy, sprzyjając poszczególnym politykom, utraciła swoją najcenniejszą cechę, czyli obiektywizm. Dziennikarze w poszukiwaniu sensacji podporządkowują się politykom, są na ich usługach.

Należałoby zadać pytanie, dlaczego przedstawiciele mass mediów ulegają „czarowi” polityków? Nasuwa się wniosek, że powstaje specyficzna symbioza pomiędzy dziennikarzami a politykami. Ci ostatni „wywyższają” środki masowego przekazu do rangi czwartej władzy, czyli świat polityki oddaje część swoich przywilejów środowisku dziennikarskiemu. Taka nobilitacja stanowi być może jedną z przyczyn, dla której część przedstawicieli mediów zaczyna popierać konkretną frakcję polityczną.

² B. Sałek, *Wpływ mediów masowych na zachowania konsumenckie*, [w:] *Kulturowe determinanty zachowań konsumenckich*, red. W. Patrzalek, Wrocław 2004, s. 112.

³ B. Dobek-Ostrowska, *Media masowe w demokratyzujących się systemach politycznych*, Wrocław 2006, s. 26.

W zamian mass media uwiarygodniają „swoich” polityków (pokazują ich z jak najlepszej strony, a przeciwną frakcję niszczą za pomocą niedomówień, niesprawdzonych informacji). Taką sytuację można zaobserwować nie tylko w krajach demokratycznych, lecz także w innych systemach politycznych, w których mass media odgrywają rolę informacyjną i kreacyjną.

Celem mojej pracy nie jest krytyka mass mediów, chciałbym jedynie pokazać złożoność zawodu dziennikarza, wykazać, że dziennikarstwo należy do profesji odpowiedzialności publicznej (podobnie jak lekarze czy policjanci). Każde zdanie wypowiedziane lub napisane przez dziennikarza może pomóc lub zaszkodzić odbiorcom. Przedstawiciele mediów powinni podobnie jak lekarze, kierować się zasadą „po pierwsze nie szkodzić”. Dlatego tak ważne jest dla dziennikarza opanowanie, dogłębna analiza, zaczerpnięcie informacji ze wszystkich możliwych źródeł.

Trzeba podkreślić, że wielu dziennikarzy kieruje się rzymską zasadą *pro publico bono*. Media stanowią pomost i pośredniczą między obywatelami a władzą. Dziennikarze, poza tym, że dostarczają społeczeństwu informacji o działaniach polityków, niekiedy wymuszają na rządzących zmianę publicznych zachowań. Politycy wiedzą, że są obserwowani, a wyniki ich pracy podlegają ocenie, krytyce, kontroli. Bywa, że działacze polityczni podporządkowują się „woli narodu”, bo nie chcą źle wypaść przed obywatelami. Częściej jednak, nie licząc się z opinią ogółu, usiłują w zakamuflowany sposób wymusić akceptację swoich poczynań.

Na zasadzie sprzężenia zwrotnego obywatele mogą wpływać na polityków (np. domagając się odwołania prezydenta miasta w referendum), ale również politycy kontaktują się z obywatelami za pośrednictwem mediów (dziennikarze informują np. o wprowadzeniu zmian w prawie). Zachodzi w tym momencie proces komunikowania społecznego, które można określić jako „proces wytwarzania, przekształcania i przekazywania informacji pomiędzy jednostkami, grupami i organizacjami społecznymi. Celem komunikowania jest stałe i dynamiczne kształtowanie, modyfikacja bądź zmiana wiedzy, postaw i zachowań, w kierunku zgodnym z wartościami i interesami oddziałujących na siebie podmiotów”⁴.

Media wielokrotnie powtarzając w ciągu dnia te same komunikaty, wpływają na zmianę postaw i przekonań odbiorców. W jaki sposób? Ludzie są zasypywani w krótkim czasie dużą liczbą tych samych informacji i zaczynają bezrefleksyjnie wierzyć w treści dostarczane przez środki masowego przekazu. Odbiorca nie koncentruje się bez reszty na przekazywanych mu treściach, ponieważ często jest zajęty wykonywaniem innych czynności. To rozproszenie uwagi mobilizuje przedstawicieli mediów do rozpoczynania audycji od podania sensacyjnych wiadomości w celu przykucia uwagi odbiorców.

⁴ B. Sobkowiak, *Komunikowanie społeczne*, [w:] *Współczesne systemy komunikowania*, red. B. Dobek-Ostrowska, Wrocław 1998, s. 11.

Telewizja ze względu na swoją dostępność najszybciej dociera do społeczeństwa. Odgrywa głównie rolę informacyjną, ponieważ stara się w krótkim czasie podać jak największą liczbę „newsów” o charakterze sensacyjnym. Szybki przekaz danych umożliwia nowoczesna technologia (telewizja, Internet, transmisja drogą satelitarną). To dzięki audycjom na żywo, przekazowi audiowizualnemu telewizja wygrywa z prasą, a nawet radiem, gdy chodzi o szybkość dostarczania najnowszych informacji. To właśnie obraz stanowi najważniejszy element przekazu – nie tylko szybko dociera do widzów, lecz także wywołuje w nich emocje. Dzięki wykorzystaniu obrazu ludzie łatwiej asymilują informację, jednocześnie słyszą wypowiedzi polityków i widzą ich zachowania.

Mowa ciała (mimika, gestykulacja, spojrzenia, wygląd zewnętrzny, dźwięki parazytykowe, np. westchnienie) ukazują prawdziwe intencje nadawcy wobec odbiorców. Można zaobserwować, czy słowa wypowiedziane przez polityka zgadzają się z jego komunikacją niewerbalną. Jeśli nie ma sprzeczności między wypowiedziami a mową ciała, to nadawca uważany jest przez odbiorców za osobę wiarygodną i budzącą zaufanie.

Prasa (w tym tygodniki) ukazują się z jedno- bądź kilkudniowym opóźnieniem w porównaniu z telewizją, dlatego już nie tylko informują, lecz także zajmują się pogłębianiem tematu poruszonego przez media elektroniczne. Prasa dostarcza kolejnych, szerszych wyjaśnień, posługuje się komentarzami, wypowiedziami ekspertów. Czytelnicy, znając już „newsa”, oczekują głębszej analizy problemu czy skandalu. Słowo drukowane umożliwia utrwalenie informacji, osoba czytająca prasę może wielokrotnie przeglądać gazetę, powracać do zgubionych wątków.

Ludzie traktują media jak „okno na świat”: „Naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy jest również to, że pomijanie pewnych obszarów życia społecznego w mediach powoduje, iż w świadomości odbiorców są one traktowane jako drugorzędne i mało ważne”⁵. Politycy rozumieją, jak silny wpływ wywierają dziennikarze na społeczeństwo i starają się zyskać przychylność mass mediów. Jak stwierdza M. Mrozowski:

Najważniejszym wytworem interakcji komunikacyjnych zachodzących w obrębie sfery publicznej jest poparcie udzielane przez obywateli różnym partiom, organizacjom i grupom nacisku, które współtworzą pluralizm polityczny. Podmioty te reprezentują różne, często sprzeczne ideologie i interesy, ale mają podobne dążenia: zdobycie władzy państwowej lub samorządowej, a przynajmniej wywierania wpływu na jej sprawowanie. Podstawowym warunkiem realizacji tych dążeń jest uzyskanie dostępu do mediów i wykorzystanie ich do propagowania własnego programu czy kandydatów na wybieralne stanowiska. Miernikiem efektywności tych działań jest uzyskane poparcie, które może się wyrażać rozmaicie, od manifestowania sympatii politycznych przez pomoc materialną lub rzeczową aż do czynnego włączania się obywateli w ich działalność⁶.

⁵ P. Francuz, *Psychologiczne aspekty doktryny i misji regionalnych ośrodków telewizji publicznej*, [w:] *Psychologiczne aspekty odbioru telewizji*, red. P. Francuz, Lublin 1999, s. 234.

⁶ M. Mrozowski, *Media masowe: władza, rozrywka, biznes*, Warszawa 2001 s. 126–127.

Media, zdając sobie sprawę ze swojej siły oddziaływania na opinię publiczną, muszą kierować się etyką. Etyka mediów zakłada:

- obiektywizm,
- oddzielenie informacji od komentarza,
- wolność słowa,
- szacunek,
- tolerancję,
- odpowiedzialność za słowa.

Spełnienie wymienionych warunków przyczynia się do stworzenia społecznego zaufania do środków masowego przekazu.

Warto podkreślić, że dziennikarze podporządkowują się opinii publicznej:

W dzisiejszym świecie zwykło się mówić o środkach masowego przekazu jako o czwartej władzy. Ludzie mediów dodają, że nad czwartą władzą panuje jeszcze władza piąta, a mianowicie oglądalność. To ona leży u podstaw doboru przekazywanych treści, wpływa na sposób ich prezentacji⁷.

Jak widać, celem mass mediów jest zaspokajanie potrzeb odbiorców.

Medialny wizerunek polityka

Polityka się zmediatyzowała, słowa wypowiedziane przez dziennikarzy pod adresem polityków zmieniają często nastawienie opinii publicznej do tych osób.

Warto podkreślić, że w dziennikarstwie występuje proces zwany pakietyzacją mediów. Oczywiście można uznać ten proces za wrogie działanie mediów wobec polityków, ale również można spojrzeć na ten problem trochę inaczej. To dzięki aferom wykrywanym przez media ludzie ci są aresztowani i osądzeni, a kluby parlamentarne i partie polityczne mogą dokonać wewnętrznego oczyszczenia szeregow i ponownie zyskać poparcie społeczne.

Jarosław Kaczyński i Andrzej Lepper są dobrymi przykładami, jak można dzięki mediom funkcjonować na scenie politycznej. Jednak wyjątkowo trudno jest porównywać ich ze sobą. Można odnieść wrażenie, że nie mają wspólnych cech. Andrzej Lepper bardzo dobrze prezentuje się w mediach – jest opalony, elokwentny, umie rozmawiać z dziennikarzami, stara się posługiwać poprawną polszczyzną, a jego ubiór nie budzi zastrzeżeń. Z kolei Jarosław Kaczyński, mimo ukończenia wyższych studiów ma problem z odnalezieniem się w politycznych salonach, jest antymedialny – nie potrafi nawiązać poprawnych relacji z otoczeniem, w tym także z przedstawicielami mediów. Jego wypowiedzi są pełne błędów językowych, niewłaściwa intonacja głosu oraz zły ubiór pogarszają i tak niekorzystny wizerunek.

⁷ J. Smół, *Perswazja w informacji telewizyjnej*, „Poradnik Językowy” 2005, nr 6, s. 48.

W takim razie można zadać pytanie, czy coś łączy tych polityków? Łączy ich chęć posiadania władzy – walczą o ten sam elektorat (czyli o osoby pragnące państwa sprawiedliwego i socjalnego), pragnienie rozgłosu, kierowanie się zasadą „nieważne co się o nas pisze, ale najważniejsze jest, żeby o nas pisano”. Po raz kolejny potwierdza się reguła, że politycy i media są na siebie skazani, tzn. politycy bez środków masowego przekazu nie mogliby w krótkim czasie dotrzeć do masowego odbiorcy, a dziennikarze bez polityków mieliby ograniczone pole działania, co jednoznacznie zmniejszyłoby nakład gazety bądź oglądalność telewizji. Żeby zaistnieć w mediach, trzeba najpierw zainteresować je swoją osobą. Najlepiej być człowiekiem kontrowersyjnym, wtedy istnieje szansa zostania osobą medialną i pozbycia się anonimowości.

Politycy chcą być m.in. publicznie rozpoznawani, dlatego wykorzystują podstawowe techniki marketingowe zaliczane do *promotion mix*, na które składają się: (1) reklama; (2) marketing bezpośredni; (3) promocja sprzedaży; (4) *public relations* i *publicity* (rozgłos); (5) sprzedaż osobista⁸.

Można wyróżnić reklamę wizualną/audiowizualną, czyli wykorzystującą prasę, broszury, ulotki, plakaty, flagi i transparenty, telewizję. Występuje także reklama audytywna (przekazy radiowe) oraz przekazy internetowe (reklama interaktywna).

Do narzędzi marketingu bezpośredniego zaliczyłbym sylwetki kandydatów politycznych oraz listy do wyborców. Za promocję sprzedaży można też uznać gadzety oraz organizowanie festynów z udziałem polityków.

W *public relations* wykorzystuje się m.in. konferencje prasowe, przemówienia, akcje dobroczynne, sponsoring, biografie, pamiątki polityków, relacje ze spotkań terenowych, czasopisma partyjne. Do sprzedaży osobistej zaliczyłbym spotkania z kandydatem politycznym, wiece, kongresy.

Warto zauważyć, że wykorzystanie powyższych technik promocji politycznej zwiększa wiarygodność autoprezentacyjną polityków, którym zależy na wzbudzeniu w wyborcach zaufania i wyrobieniu sobie dobrej opinii. Polityka nie jest już tylko sztuką przemawiania czy też umiejętnością rozwiązywania sporów, lecz stała się spektaklem, który można przyrównać do starogreckich dramatów. Dziennikarze, podobnie jak starożytni aktorzy, przedstawiają obywatelom złożoność życia publicznego. Rządzący, tak jak osoby pretendujące do władzy, muszą kontaktować się z wyborcami, podtrzymywać z nimi więzi (a dokładniej być publicznie rozpoznawanym).

W opinii W. Cwaliny:

W każdym ustroju demokratycznym partie i kandydaci polityczni stają wobec fundamentalnego problemu: w jaki sposób mogą komunikować się z wyborcami i wpływać na nich tak, aby

⁸ Na podstawie M. Janik-Wiszniewska, *Promocja i reklama polityczna*, [w:] *Marketing polityczny w teorii i praktyce*, red. A. W. Jabłoński, L. Sobkowiak, Wrocław 2002, s. 172–173.

zaakceptowali oni ich przywództwo. Podstawową formą społecznego komunikowania się jest bezpośrednie porozumiewanie się osób za pomocą artykułowanych dźwięków oraz bogatego repertuaru gestów w celu osiągnięcia lepszego poziomu współdziałania i zaspokajania własnych potrzeb społecznych⁹.

Jednak w czasach dominacji mass mediów już nie wystarczą kontakty „twarzą w twarz” z wyborcami podczas wieców wyborczych czy reklamowanie własnej osoby na billboardach. Taka taktyka to za mało, żeby zostać zapamiętanym. Dlatego politycy coraz pilniej spoglądają w kierunku mediów, które najszybciej docierają do masowego odbiorcy. Polityka staje się spektaklem, a politycy odgrywają w nim główną rolę. Działacze sceny politycznej wiedzą, że jeśli nie zostaną zauważeni przez środki masowego przekazu, to społeczeństwo szybko o nich zapomni i mogą nie wejść do parlamentu. Próbuja więc dzięki swoim działaniom i słowom zaistnieć na pierwszych stronach gazet. Wiadomo, że łatwiej znaleźć się w głównym wydaniu dziennika, poruszając tematy kontrowersyjne, niż wdrażać w życie decyzje niepopularne społecznie. Spada kultura wypowiedzi polityków w mediach, zmniejsza się tym samym rola debaty publicznej, a wzrasta rola komercjalizacji języka.

Środki masowego przekazu, szukając sensacji, pokazują aspołeczne zachowania i wypowiedzi przedstawicieli partii politycznych oraz ruchów społecznych. Media stały się już nie tylko nośnikiem informacji, lecz także przedsiębiorstwem, które musi przynosić zysk. Dzięki tematom sensacyjnym rosną przychody ze sprzedaży informacji masowym odbiorcom. Właściciele mediów oczekują, że w krótkim czasie ich informacje „newsowe” dotrą do jak najszerszego grona obywateli, a reklamodawcy nie będą szczędzić pieniędzy na opłacenie czasu antenowego lub rubryki reklamowej w gazecie. Ekonomiczne uzależnienie mediów m.in. od reklamodawców powoduje, że pokazuje się zachowania i wypowiedzi aspołeczne polityków, głównie w celu zwiększenia „oglądalności”. Obniżający się poziom kultury wypowiedzi w mediach jest uwarunkowany chęcią dotarcia do masowego odbiorcy, któremu należy w prosty sposób i prostym językiem wytłumaczyć złożoność świata społeczno-polityczno-gospodarczego: „Badania dotyczące «funkcjonalnego analfabetyzmu» dowodzą dramatycznie niskiej kompetencji językowej ogółu polskich odbiorców. Spośród osób umiejących czytać i pisać aż 77% nie rozumie zawartej w komunikacie informacji i nie jest w stanie posłużyć się nią”¹⁰.

Media bronią się twierdząc, że wykrywanie niewłaściwych zachowań ma wyłącznie służyć piętnowaniu i oczyszczaniu życia publicznego. Dziennikarze powinni brać pod uwagę jeszcze jeden wątek – pokazywanie aspołecznych

⁹ W. Cwalina, *Reklama polityczna podczas wyborów prezydenckich w 1995 roku: analiza treści i technik realizacyjnych*, [w:] *Psychologiczne aspekty odbioru telewizji*, red. P. Francuz, Lublin 1999, s. 99.

¹⁰ D. Bagiński, *Lokalna opinia publiczna*, [w:] *Psychologiczne aspekty...*, s. 249.

zachowań może skłonić część opinii publicznej do zainteresowania się kontrowersyjnym bohaterem sceny politycznej. W tym momencie pojawia się problem pakietyzacji mediów i bezrefleksyjnego przedstawiania polityków, którzy wypowiadają się na tematy, o których nie mają najmniejszego pojęcia. Opowiadają tylko dlatego, żeby zyskać za pośrednictwem mediów posłuch społeczny i przeobrazić się z trybunów ludowych w polityków (przykład Andrzeja Leppera). Media, opisując jego niewłaściwe zachowania (m.in. blokady dróg z początku lat dziewięćdziesiątych) doprowadziły do tego, że część opinii publicznej zainteresowała się programem Samoobrony, co przysporzyło tej partii nowych członków. Samoobrona ze swoimi populistycznymi hasłami dotarła dzięki informacjom medialnym do elektoratu niezadowolonych z przemian systemowych.

Można przypuszczać, że wcześniej Andrzej Lepper, a następnie Jarosław Kaczyński potrafili zagospodarować elektorat ludzi rozczarowanych przemianami zachodzącymi w III RP i wykorzystali ducha czasu (nazywanego w politologii *Zeitgeist Theory*). „Zgodnie z tym podejściem przyjmuje się, iż splot okoliczności, specyficzne warunki historyczne i kulturowe wytwarzają szczególny klimat emocjonalny, w którym ludzie są skłonni powierzyć przywództwo «każdej» osobie, znajdującej się w określonym czasie we właściwym miejscu. Ten sam człowiek w innych warunkach, ze względu np. na brak pewnych kompetencji, nie miałby szans na odgrywanie przywódczej roli”¹¹.

Środki masowego przekazu są ważne dla rządzących, ponieważ utrwalają stereotypowe postawy polityczne. Zdaniem M. Karwata, opinia publiczna dokonuje schematyzacji postaw politycznych, co wiąże się z personifikacją polityki, którą społeczeństwo interpretuje „przez pryzmat osób, jednostek ludzkich, a dokładniej – wyjaśniania przyczyn, sił napędowych, mechanizmów polityki poprzez właściwości jednostek, ich losy, doświadczenia, dążenia, skalę indywidualnego znaczenia i sławy. Tym jednostkowym (osobowym) czynnikom przypisuje się bądź rolę realnej siły sprawczej, bądź status poznawczy klucz do interpretacji zjawisk politycznych. W każdym razie potoczna personifikacja polityki wiąże się z absolutyzowaniem czynnika jednostkowego (osobowego), traktowaniem go jako elementu samoistnego (a nie pochodnego, uwikłanego, zdeterminowanego, służebnego itd.) i wręcz głównego”¹².

Personifikacja polityki przybiera formy heroizacji, kiedy popularni politycy postrzegani są przez obywateli jako herosi, a ich działania są gloryfikowane lub demonizowane. Jednym z istotnych następstw tego zjawiska jest fakt, że wszystko, co nie wiąże się z danym bohaterem pozytywnym lub negatywnym, jest pomijane przez jego zwolennika lub przeciwnika.

¹¹ U. Jakubowska, *Przywództwo polityczne*, [w:] *Podstawy psychologii politycznej*, red. K. Skarżyńska, Poznań 2002, s. 91.

¹² M. Karwat, *Stereotypowa personifikacja polityki*, „Studia Polityczne” 1996, nr 5, s. 85.

Inną opisywaną przez Karwata odmianą procesu personifikacji polityki jest jej socjometryczna wizja, która polega na towarzysko-salonowym postrzeganiu mechanizmów walki, zawierania sojuszy czy kompromisów. Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy jest spiskowa wizja dziejów i polityki. „Zgodnie z nią zjawiska niekorzystne dla siebie lub własnej grupy interpretowane są jako skutek czyjegoś celowego działania lub machinacji zespołowych”¹³.

W ostatnim półroczu 2006 r. nastąpiła kolejna ewolucja medialna przewodniczącego Samoobrony, którego wypowiedzi stały się mniej kontrowersyjne, wyważone, a sam polityk nabrał ogłady politycznej. Opisane już zachowania spowodowały, że tygodniki przestały go postrzegać wyłącznie w kategoriach negatywnych (jako krzykacza), a zaczęły traktować podobnie jak pozostałych przedstawicieli polskiej sceny politycznej. Poseł Andrzej Lepper dzięki swoim wyważonym opiniom zniknął z pierwszych stron gazet, istnieje jednak w dalszym ciągu jako polityk – tym razem nie jako przedstawiciel wojującej klasy politycznej, lecz jako człowiek odpowiedzialny i dążący do objęcia funkcji wicepremiera. „Andrzej Lepper był bardzo powściągliwy i mówił głównie o tym, że nie może się spotkać z prezesem PiS. Leppera boli zwłaszcza to, że nie dostał jeszcze obiecanych mu stanowisk w Kasie Rolniczego Ubezpieczenia Społecznego. To tyle w sferze faktów”¹⁴.

Można odnieść wrażenie, że A. Lepper i J. Kaczyński zamienili się rolami: Jarosław Kaczyński stał się radykalny w swoich poglądach, używa agresywnego języka (dążenie do wprowadzenia lustracji, dzielenie mediów na wrogie i sprzyjające, podpisanie paktu stabilizacyjnego 2 II 2006 przed kamerami TV Trwam lub też insynuowanie, że „nie ma w Polsce wolnych mediów”¹⁵).

Jak widać, przewodniczący Prawa i Sprawiedliwości świadomie dąży do wywoływania sensacyjnych tematów, a wszystko w celu utrzymania się na pierwszych stronach gazet, łatwiej przecież znaleźć się na okładkach jako postać budząca kontrowersje.

Według tygodników, zasadniczym celem Jarosława Kaczyńskiego jest chęć sprawowanie władzy, stworzenie silnej partii chadeckiej i przygotowanie gruntu pod fundamenty IV RP. „Jarosław Kaczyński mimo – zwłaszcza ostatnio – wrażenia chaosu chce stworzyć państwo swoich marzeń, z silnym przywódcą i takąż ideologią. To początek wielkiej batalii o kształt Polski, o jej treść i o oblicze, o przyszłość”¹⁶.

Trzeba podkreślić, że tygodniki „Wprost” i „Polityka” starają się odnosić do obydwu polityków obiektywnie:

¹³ J. Mandrosz, *Czynniki ograniczające racjonalność poglądów i zachowań politycznych*, [w:] *Podstawy psychologii politycznej*, red. K. Skarżyńska, Poznań 2002, s. 171–172.

¹⁴ J. Paradowska, *Rządzenie przez śledzenie*, „Polityka”, 18 III 2006.

¹⁵ Komentarz J. Baczyńskiego, *Wojna PiS z pismakami*, „Polityka”, 11 III 2006.

¹⁶ M. Janicki, W. Władyka, *Kaczyńskiego państwo autorskie*, „Polityka”, 21 I 2006.

O ile pozycja Jarosława Kaczyńskiego w nowoczesnym państwie demokratycznym jest bezprecedensowa, o tyle jego samego nie ma powodu demonizować. To już nie jest ten sam Kaczyński co 10 lat temu. Wtedy rządził swą partią (Porozumieniem Centrum) żelazną ręką, a jego oponenci zarzucali mu zapędy dyktatorskie [...]. Jarosław Kaczyński wyzbył się nieufności wobec ludzi młodych [...]. W końcu przekonał się jednak, że młodsze pokolenie lepiej wyczuwa medialną rzeczywistość, w której uprawia się politykę. W efekcie pierwsze skrzypce w kampanii PiS i Lecha Kaczyńskiego grała grupa nazywana „przedszkolem Kaczyńskiego”: Adam Bielan, Michał Kamiński, Zbigniew Ziobro i Konrad Ciesiołkiewicz¹⁷.

Media nie tylko informują, lecz także doradzają i ostrzegają:

Jarosław Kaczyński może się oburzać, ale jego chrześcijańsko-narodowa, populistyczna ideologia aż się prosi o porównanie do *Kulturkampfu* Bismarcka, bo przecież w tym ostatnim nie chodziło tylko o zwalczanie polskości, lecz właśnie o chrześcijańsko-narodową populistyczną ideologię. Ostatecznie Bismarck przegrał, bo się zadławił coraz większą władzą. Gdy myślę o Jarosławie Kaczyńskim, przychodzą mi na myśl himalaiści, którzy mimo braku aklimatyzacji i na wielkim długu tlenowym chcą jednym skokiem zdobyć ośmiotysięcznik. Często im się to udaje. Tyle, że bardzo wielu z nich ginie w drodze powrotnej¹⁸.

Tygodniki opisują zdarzenia mające miejsce w kraju, a ich komentarze na temat polityków są wyważone.

Gazety dostrzegają w J. Kaczyńskim wizjonera, osobę, która próbuje dokonać sanacji życia publicznego. Media porównują obecne posunięcia polityczne prezesa Kaczyńskiego do jego polityki z początku lat dziewięćdziesiątych (dokładniej z czasów rządzenia Porozumieniem Centrum; stosunku do rządu Jana Olszewskiego oraz krótkiego epizodu u boku prezydenta Lecha Wałęsy):

Wydawało się, że złote czasy nastaną dla Jarosława po zwycięstwie Lecha Wałęsy w wyborach prezydenckich w 1990 r. To on przecież pierwszy zgłosił kandydaturę „Solidarności” na najwyższy urząd w państwie, a potem stał się autorem jego wyborczego sukcesu. Nic dziwnego, że Wałęsa zaproponował mu stanowisko premiera. Ale Jarosław odmówił. Sam wskazał na Zbigniewa Najdera, a potem na Jana Olszewskiego¹⁹.

Dziennikarze, jeżeli rejestrują niewłaściwe w ich mniemaniu działania Kaczyńskiego, to nie krytykują tych zachowań, tylko analizują problem, próbują go zrozumieć, zaproponować alternatywę. Krytykę polityki Jarosława Kaczyńskiego można zobaczyć głównie w tekstach Jacka Żakowskiego, który alarmuje, ostrzega czytelników przed polityką przewodniczącego partii rządzącej:

[...] kiedy bracia Kaczyńscy od diagnozy przechodzą do terapii, ludzie tacy jak ja nagle lądują w sytuacji zgoła wałęsowskiej. Są „za” i „przeciw” zarazem [...] Bracia lekceważą procesy społeczne i ekonomiczne [...]. Widzą świat nie przez procesy społeczne i mechanizmy prawne, lecz przez

¹⁷ I. Zalewski, *Nadprezydent*, „Wprost”, 30 X 2005.

¹⁸ S. Janecki, *Jarosław Bismarckczyński*, „Wprost”, 13 XI 2005.

¹⁹ M. Dzierżanowski, *Naczelnik IV Rzeczypospolitej*, „Wprost”, 13 XI 2005.

władzę i ludzi. I to być może, jest największa szkoda. Bo tą drogą nigdy się nie udało trwale rozwiązać żadnego problemu²⁰.

Andrzej Lepper natomiast opanował swoje emocje, wykorzystuje w debacie argumenty, stara się kreować na „męża stanu”, opanowanego, któremu zależy na dobru kraju. Będąc politykiem mniej kontrowersyjnym w porównaniu z Jarosławem Kaczyńskim, nie jest już pierwszoplanowym tematem dla polskich tygodników. Jeżeli o nim piszą, to wyłącznie jako o koalicjancie PiS. Andrzej Lepper obecnie znalazł się w cieniu Jarosława Kaczyńskiego: „Nawet Andrzej Lepper nie musiałby zostać wicepremierem od razu, mógłby jeszcze poczekać, tak jak czeka obecnie”²¹.

Politycy jako przedstawiciele narodu nie mogą obrażać się na przedstawicieli mediów, powinni natomiast wysłuchać tych krytycznych uwag. Dziennikarze zadają pytania w imieniu obywateli, na tym polega jawność życia publicznego.

Sojusznik scenariuszy politycznych

Polityka tak mocno związała się z mediami, że stała się swoistym spektaklem. To właśnie dzięki środkom masowego przekazu parlamentarzyści mogą w krótkim czasie kontaktować się z opinią publiczną. Starają się zaprezentować w mediach jako prawdziwi reprezentanci narodu, spełniający oczekiwania swojego (również potencjalnego/niezdecydowanego) elektoratu. Politycy utwierdzają w przekonaniach swój zaangażowany elektorat i toczą bój o niezdecydowanych, dostosowują się tym samym do oczekiwań wyborców:

Nie należy zapominać, że w Polsce istotną sprawą są poglądy religijne kandydata, dlatego najlepiej, jeśli jest on człowiekiem wierzącym, dbającym o swą opinię, unikającym plotek i skandali obyczajowych. Do tego powinien być wytrwałym, ambitnym, łatwo nawiązującym kontakty, umiejętnym negocjatorem, okazującym szacunek, uwagę i sympatię wyborcom, co ma na celu pozyskanie ich sympatii²².

Mediatyzacja polityki wymusza na politykach dostosowanie się do reguł rządzących reklamą. Już nie wystarczą kwieciste mowy, polityk staje się produktem marketingowym w świetle kamer i fleszy. „Biorąc pod uwagę wyniki badań nad komunikacją, które mówią, że nadawca tylko w niewielkim procencie (ok. 7%) oddziałuje słowem, w 38% głosem, a w pozostałych wyglądem

²⁰ J. Żakowski, *Mój kłopot z panami K.*, „Polityka”, 11 III 2006.

²¹ J. Paradowska, *Bardzo Partyjny Blok Współpracy z Rządem?*, „Polityka”, 28 I 2006.

²² K. Giereło, *Wizerunek (image) polityka – teoria i praktyka*, [w:] *Public relations w teorii i praktyce*, red. B. Ociepka, Wrocław 2003, s. 36.

i mową ciała”²³. Można zrozumieć, dlaczego politycy korzystają z usług m.in. logopedów oraz fachowców od kreowania wizerunku. Jak wspomniałem, polityka stała się spektaklem, a politycy odgrywają w nim główne role. Mediatyzacja polityki wymusza korzystanie z reguł rządzących reklamą komercyjną. Zbliżenie do siebie obydwu retoryk (komercyjnej i politycznej) przyczynia się do wzrostu znaczenia perswazji, którą można zdefiniować jako „umiejętność skłaniania ludzi do przyjęcia twoich przekonań i wartości poprzez oddziaływanie na ich myśli i zachowania przy użyciu specyficznych strategii”²⁴. Przeprowadzone przeze mnie badania pokazują, że możemy wyróżnić następujące typy retoryk:

1. retorykę szczęścia – politycy przedstawiają siebie jako osoby zadowolone z życia, mające szczęśliwą rodzinę, przepełnioną miłością. Występują w mediach z uśmiechniętą rodziną (często obok polityków stoją małe dzieci bądź siedzą im na kolanach, są to wnukowie lub ich dzieci). Prezentacja własnej rodziny ma podkreślić, że polityk jest osobą spełnioną w małżeństwie, że jest również człowiekiem opiekuńczym, dobrym, kochającym, odpowiedzialnym, czyli wyróżniają go cechy odpowiednie dla osoby reprezentującej naród – „jednak szczęśliwa rodzina to nie wszystko. Polityk musi być również dobrze sytuowany, ale nie za bogaty, bo to może budzić zazdrość. Jeśli jest za biedny, może być postrzegany jako życiowy bankrut, niepotrafiący sobie poradzić”²⁵;
2. retorykę piękna – tutaj w grę wchodzi zastosowanie komunikacji niewerbalnej, czyli zastosowanie technik wywierania wpływu na ludzi (m.in. dbanie o wygląd zewnętrzny, ubiór, gestykulację, opaleniznę, fryzurę). W tej retoryce przekazy audiowizualne oraz zdjęcia odgrywają bardzo ważną rolę. Fotografia pewnego siebie Andrzeja Leppera (z okładki „Polityki” z 21 stycznia 2006) może przywołać na myśl pozytywne skojarzenia z „mężem stanu”. Politycy dostosowują swój wizerunek do efektu aureoli (*halo effect*), który „występuje w procesie tworzenia wrażenia i polega na tym, że jedna pozytywna cecha obiektu oceny podnosi pozytywność jego pozostałych cech”²⁶, tzn. osobom atrakcyjnym fizycznie przypisujemy pozytywne cechy (np. inteligencję, dobroć, uprzejmość, kulturę osobistą etc.);
3. retorykę wspólnoty – podkreśla jedność polityka ze społeczeństwem, odrzuca dychotomiczny podział na MY i WY. Ta retoryka występuje nie tylko w polityce, lecz także w reklamach społecznych. Wyróżnić w niej można siedem mechanizmów perswazyjnych:

²³ K. A. Paszkiewicz, *Public relations w polityce*, [w:] *Marketing polityczny...*, s. 161.

²⁴ K. Hogan, *Psychologia perswazji*, Warszawa 2005, s. 18.

²⁵ K. Giereło, *Wizerunek (image) polityka – teoria i praktyka*, [w:] *Public relations w teorii...*, s. 36.

²⁶ A. S. R. Manstead, M. Hewstone, *Encyklopedia Blackwella*, hasło: *Psychologia społeczna*, Warszawa 1996, s. 71.

- wykorzystanie więzi;
 - odwoływanie się do wartości powszechnie akceptowanych;
 - konstrukcja wizerunku bohatera reklamy – kreowanie przeciętności i autorytetu;
 - działanie humorem;
 - odwoływanie się do doświadczeń odbiorców;
 - odwoływanie się do momentów przełomowych lub etapów życia rodziny;
 - przywoływanie poetyki baśni i mitu²⁷;
4. retorykę zwierzeń – polityk przekazuje informacje w zaufaniu, tajemnicy. Proces ten można nazwać przeciekiem kontrolowanym, kiedy prasie dostarcza się informacji na wyłączność, w zaufaniu;
 5. retorykę otwartości – polityk powinien przyznawać się do błędów, mówić prawdę o swoim życiu, nie ukrywać faktów przed mediami (nawet tych niewygodnych). Prawda prędzej czy później i tak wyjdzie na jaw za sprawą mediów śledczych, przecieku do prasy. Polityk nie mówiąc całej prawdy o sobie, nie tylko oszukuje społeczeństwo, lecz także daje mediom tak bardzo przez nich oczekiwany, sensacyjny temat, który podniesie sprzedaż bądź oglądalność. Media, ujawniając ukrywane przez polityka fakty, podważają jego autorytet, a polityk jest już skompromitowany w oczach opinii publicznej. Parlamentarzyści otwierają się przed mediami, przyznają się do błędów, pokazują swój majątek, prezentują siebie podczas wykonywania zwykłych, codziennych czynności, a wszystko po to, by zyskać poparcie społeczne. Wyborcy wolą głosować na ludzi podobnych do siebie, na tzw. „swoich”, stroniąc od ludzi bez wad, gdyż wywołują w nich dyskomfort psychiczny (takie osoby budzą lęk). Polityk, który przyzna się publicznie do błędów, może tylko zyskać, przecież jest tylko człowiekiem;
 6. retorykę podziału – politycy wprowadzają dychotomię, podział na „białe” i „czarne”. Przedstawiają siebie i własną partię jako najlepszą alternatywę dla Polski – przekonują, że to właśnie oni przyczynią się do rozwoju kraju, że mają najlepsze pomysły na uzdrowienie służby zdrowia, poprawę dróg itd. Mówią Polakom: albo nas wybierzecie, albo będzie już tylko gorzej. Przeciwników politycznych ukazują w negatywnym świetle, zniechęcają do głosowania na nich:

Alternatywa: liberalizm albo solidaryzm, została jednak nakreślona w sposób błyskotliwy. PiS i jego kandydat odwoływali się do swego, socjalnego w ogromnej większości, elektoratu, okładając rywala najbardziej zniechędzonym w Polsce słowem – „liberalizm”. (...) „Chcemy Polski solidarnej, a nie liberalnej”²⁸;

²⁷ A. Leszczuk-Fiedziukiewicz, *Rodzina, czyli inwestycja z zyskiem. Mechanizmy perswazyjne w telewizyjnej reklamie rodzinnej*, [w:] *Sztuka perswazji: socjologiczne, psychologiczne i lingwistyczne aspekty komunikowania perswazyjnego*, red. R. Gaspiel, Kraków 2004, s. 365.

²⁸ T. Lis, *Barwy kampanii*, „Polityka”, 22 X 2005.

7. retorykę symboli – partie polityczne muszą, podobnie jak firmy komercyjne, stworzyć nazwę, logo, przygotować różne gadżety, dzięki którym partia zostanie zapamiętana przez obywateli:

Warunkiem skuteczności oddziaływania systemu identyfikacji wizualnej jest stałość (niezmienność) jego elementów, ich jednoznaczność, oryginalność, spójność i konsekwencja w ich prezentowaniu, przy wszystkich nadarzających się okazjach²⁹.

Dlatego partie polityczne umieszczają swoje logo na kongresach, wiecach, konferencjach prasowych, ale także jako element szaty graficznej wszelkiego typu dokumentów, ulotek, informatorów oraz stron internetowych. Wykorzystują różnego typu barwy czy logo w celu podkreślenia wspólnoty, wzmocnienia identyfikacji z partią, odróżnienia od pozostałych frakcji oraz chęci podkreślenia przewodnich wartości.

Kolorystyka odgrywa ważną rolę w identyfikowaniu danego ugrupowania politycznego; np. partia **Samoobrona** wykorzystwała w swoim logo głównie kolory zielony, żółty i niebieski. Dlaczego? Do skojarzeń pozytywnych koloru zielonego należy zaliczyć świeżość. Ten kolor wywołuje następujące znaczenia symboliczne: spokój, pokój, młodość, nadzieja, przytulność, przyroda. Kolor niebieski to tęsknota, wiara, wierność, nieskończoność, urodzajność, a kolor żółty – światło, wesołość, zdrowie, optymizm i kojarzy się z ciepłem słońca. Barwy partyjne mają podkreślać wartości, wyznawane przez ich członków;

8. retorykę troski – politycy w swojej retoryce odwołują się do interesu narodowego, dobra publicznego. Próbuje przekonać obywateli, że troszczą się o sprawy publiczne, interesują się problemami swoich wyborców, np. sprawami osób słabszych, tzn. gorzej uposażonych, bezrobotnych. Celem tych działań jest pokazanie siebie jako osoby odpowiedzialnej za kraj, wrażliwej na krzywdę ludzką, chętnej do niesienia pomocy osobom znajdującym się w trudnej sytuacji życiowej. Politycy pragną uzyskać aprobatę społeczną, dlatego zmuszeni są przedstawiać siebie jako osoby zatroskane o innych. Dlaczego? Politycy dostosowują się do wyborców, którym w toku socjalizacji wpojono konieczność opieki nad osobami słabszymi, nauczono wrażliwości na ludzką niedolę:

Powód trzeci, dla którego Lechowi Kaczyńskiemu powinien wystarczyć tytuł prezydenta Warszawy, to oburzająca demagogia kampanii PiS. Nie ma szacunku dla wyborców ktoś, kto obiecuje wszystko wszystkim: niższe podatki, wyższe wydatki, niższy deficyt; górnikom – państwowe emerytury, stoczniovcóm – dopłaty z budżetu, służbie zdrowia – tyle pieniędzy, ile trzeba, przedsiębiorcom – ulgi, rodzinom – zapomogi, młodym – mieszkania, rolnikom – tańsze paliwo. Wszystko na koszt państwa, czyli niczyj. Albo bracia Kaczyńscy wierzą, że to się da zrobić, co oznacza dramatyczny brak poczucia rzeczywistości, albo wykorzystują prawdziwe potrzeby społeczne dla zdobycia władzy – co byłoby demonstracją ładu lepperowskiego cynizmu [...] ³⁰.

²⁹ K. A. Paszkiewicz, *Public relations w polityce*, [w:] *Marketing polityczny...*, s. 160.

³⁰ J. Baczynski, *Jeden z dwóch*, „Polityka”, 22 X 2005.

Politycy (m.in. Andrzej Lepper i Jarosław Kaczyński) w swojej retoryce wolą posługiwać się treściami emocjonalnymi (np. straszenie wyborców „złą” Platformą Obywatelską), a nie racjonalnymi:

W przypadku przekazów pierwszego typu wykorzystuje się różnego rodzaju przykłady z gatunku „z życia wzięte”, drastyczne obrazy lub opisy, silnie zabarwione emocjonalnie stereotypy, argumenty odwołujące się do uczuć itp., ponieważ wypowiedzi apelujące do emocji odbiorców łatwiej angażują ich uwagę i skłaniają do zastanowienia. Dodatkową zależnością jest fakt, iż przekazy emocjonalne silniej oddziałują na odbiorców gorzej wykształconych. Często takie przekazy, grające na uczuciach i instynktach odbiorców, nasyczone są obrazowymi, sugestywnymi określeniami. Poza pobudzeniem emocjonalnym, odbiorca niewiele korzysta z nich w sensie poznawczym. Bardziej wyrobionego intelektualnie odbiorcę mogą razić swoim prymitywizmem i śmieszyć kwiecistym, napuszonym stylem.

Przekazy o przewadze treści racjonalnych odwołują się do logiki i zdrowego rozsądku, mają rzeczowy, faktograficzny charakter. Ich celem jest ukazanie związków przyczynowo-skutkowych pomiędzy faktami, wniosków opartych na logicznych, naukowych przesłankach, zweryfikowanych empirycznie. Wypowiedzi te mają większy wpływ na odbiorców lepiej wykształconych. Jednak przy wszystkich wymienionych zaletach przekazy racjonalne mają pewne wady. Odbierane są jako nudne, abstrakcyjne i odległe od codziennego życia³¹.

Dziennikarze, szukając sensacji, publikują informacje zabarwione treściami emocjonalnymi, a pomijają przekazy racjonalne, odwołujące się do logiki i zdrowego rozsądku. Dlaczego? Informacje sensacyjne zwiększają sprzedaż konkretnego numeru i podwajają zyski. Można odnieść wrażenie, że polityka zmediatyzowała się do tego stopnia, iż parlamentarzyści są w stanie mówić rzeczy absurdalne, byle tylko zaistnieć na pierwszych stronach gazet.

Michał Pienias

**Der Journalist ist der Vermittler zwischen Politikern
und öffentliche Meinung
(Zusammenfassung)**

Das Ende des Kommunismus in Polen hat die (Massenmedien) freie Medien ermöglicht. Journalisten dürfen die Regierung kritisieren.

Ich interessiere mich, wie zwei polnische Zeitungen („Polityka” und „Wprost”) über Andreas Lepper und Jaroslaw Kaczynski seit September 2005 bis zum März 2006 denken. Ich möchte auch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen zwei Politikern zeigen.

Ich möchte auch erinnern, wie schwer Journalistenarbeit ist. Die Journalisten müssen verantwortungsvoll sein. Die Worte der Medien entscheiden über das Leben sehr vieler Leute und Länder.

³¹ B. Sałek, *Wpływ mediów masowych...*, s. 126–127.

Krzysztof Grzegorzewski

**Retoryka ataku i obrony
w wybranych programach telewizyjnych
na przykładzie tzw. „afery taśmowej” i „seks-afery”**

Sprawność językowa i retoryczna w bieżącym dyskursie politycznym odgrywa rolę szczególną – jest swoistym łącznikiem między publicystami i politykami a przeciętnym odbiorcą, jedynym *de facto* nośnikiem idei reprezentowanych przez określone grupy polityczne oraz istotnym elementem wpływu (jeśli nie nacisku) na procesy decyzyjne dokonujące się w społeczeństwie. Sprawą niezmiernie istotną, będącą głównym tematem dociekań w tym artykule są najczęściej stosowane w wypowiedziach telewizyjnych chwytły językowe i retoryczne, jak również zamierzony cel autorów poszczególnych wypowiedzi. Godne zainteresowania zdaje się przede wszystkim dociekanie, co z dyskursu politycznego ma dotrzeć do uszu słuchacza i w jaki sposób kształtuje jego sądy, zachowania czy opinie.

W trakcie bieżącej obserwacji sceny politycznej i publicystyki (nie tylko prezentowanej w stacjach telewizyjnych) nasuwa się wniosek, że duży wpływ na stale ewoluujący język polityków mają określone wydarzenia polityczne, ich charakter, ranga i doniosłość. Przedmiotem tych rozważań będą retoryczne mechanizmy ataku i obrony, zaobserwowane w wypowiedziach polityków w sprawach dwóch głośnych w 2006 r. w Polsce afer politycznych – tzw. „afery taśmowej” oraz „seks-afery w Samoobronie”. Siłą rzeczy, z uwagi na zwięzły charakter tekstu nie sposób posłużyć się wypowiedziami ze wszystkich poświęconych tej sprawie programów telewizyjnych – należało odnieść się jedynie do tych najbardziej charakterystycznych pod względem językowym.

„Wybuch” każdej afery politycznej konotuje dwie strony konfliktu (choć bywa w konflikcie i więcej poróżnionych stron). Przy czym – rzecz charakterystyczna – linia sporu nie zawsze przebiega między politykami z obozu rządzącego a politykami opozycji. Nie można też całkowicie zgodzić się z tezą stawianą przez Macieja Mrozowskiego¹, jakoby media prezentowały w procesie powstawania i rozwoju kryzysów postawę jednoznacznie opozycyjną wobec

¹ M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001.

(by użyć określenia autora) „systemu”, w opisywanym przypadku pojmowanego jako obóz rządzący. Między innymi dlatego wydaje się konieczne choćby skrótowe scharakteryzowanie roli dziennikarza w sporze politycznym.

Spór o fakty i interpretacje poszczególnych wydarzeń politycznych przebiega dwojako:

a) wokół argumentów merytorycznych;

b) wokół rozmaitych chwytów retorycznych, także erystycznych, mających na celu zasugerowanie opinii publicznej takich czy innych interpretacji danego faktu, wykreowanie określonej postawy polityka w sporze oraz narzucenie słuchaczom pożądanых wniosków.

Argumenty mogą być wzmacniane przez zastosowanie danego chwytu retorycznego, ale także przeciwnie: politycy używają określonego języka w celu zanegowania pewnych faktów, osłabienia siły argumentów przeciwnika czy zatarcia wrażeń widzów/słuchaczy (z reguły negatywnych: niechęć, gniew, oburzenie, zbulwersowanie). Sprzyja temu stosowanie licznych chwytów erystycznych, wymienionych i skomentowanych przez Andrzeja Zwolińskiego². Badacz ten, podobnie jak Kazimierz Ożóg³, zwraca uwagę na przewagę argumentów i zachowań emocjonalnych nad argumentowaniem rozumowym – teza ta w całości potwierdza się w praktyce. Dość przytoczyć wypowiedź Lecha Wałęsy dla programu „Co z tą Polską”:

Rodacy, musimy się wziąć do pracy, musimy lepiej wybierać, musimy iść na wybory, bo przecież oddajemy nasze losy w ręce odpowiedzialnych albo nieodpowiedzialnych ludzi. Ja ostrzegałem, no ale zrobiono mi przeciw, na złość mi wybrano ludzi, którzy nigdy nie powinni w tym miejscu być⁴.

Były prezydent, chcąc przekonać publiczność do swoich racji, formułuje zdania kategoryczne w tonie, posługuje się apostrofą do narodu, na znak solidarności z nim używa świadomie form czasownikowych pierwszej osoby liczby mnogiej. Język zastosowany w tej wypowiedzi można scharakteryzować jako język mobilizacji, bezpośrednio kierowany do odbiorcy, nacechowany perswazją. Pojawia się także wyraźny element przestrogi, który można znaleźć także w wypowiedzi Ludwika Dorna:

Ja bardzo bym państwa przed telewizorami przestrzegał przed przyjmowaniem czegoś, co za filozofem Heglem można określić rolą kamerdynera w historii. Hegel to opisywał tak, że są ludzie, którzy podejmują istotne decyzje dla zbiorowości, uczestniczą w procesie politycznym czy historycznym, a obsługuje ich lokaj czy kamerdyner, który z tego, co się dzieje, widzi przede wszystkim, że taki czy inny człowiek beknał albo ma brudne skarpetki, a bieliznę przepoconą; po czym siada w izbie czeladnej i opowiada: no jaka to ważna postać, jakie on ważne decyzje podejmuje, kiedy ma brudne skarpetki⁵.

² A. Zwoliński, *Słowo w relacjach społecznych*, Kraków 2003.

³ K. Ożóg, *Język w służbie polityki*, Rzeszów 2004.

⁴ Wypowiedź Lecha Wałęsy w programie „Co z tą Polską”, Polsat, dn. 29.09.2006.

⁵ *Ibidem*.

Ludwik Dorn, wówczas wicepremier rządu RP, nie odniósł się bezpośrednio do pytania Tomasza Lisa o tzw. „taśmy prawdy”, lecz posłużył się barwną peryfrazą, mającą uświadomić pytającemu, że przyjął złą perspektywę rozmowy i oceniania wydarzeń, o których mowa. Nie stronił przy tym od kolokwializmów, niekiedy nawet o charakterze wulgarnym, jak np. „beknąć”. Język Dorna jest żywy, plastyczny i emocjonalny mimo charakterystycznego, powolnego sposobu mówienia i dość „statycznej” intonacji głosu tego polityka. Tak sformułowana obrona przed pytaniami Tomasza Lisa jest w istocie kontratakiem. Podobne zachowania są wśród polityków (a także publicystów) powszechne, częstokroć bywają jeszcze bardziej wyraziste.

Innym sposobem „retorycznej ucieczki” i obrony przed trudnymi czy niewygodnymi pytaniami jest ironia, mniej lub bardziej umiejętnie zastosowana:

Tomasz Lis: Panie przewodniczący, partię panu zdelegalizują.

Andrzej Lepper: Bardzo się boję tego. Tak jestem wystraszony, że mogę zaniemówić, panie redaktorze⁶.

W zacytowanej wypowiedzi Andrzeja Leppera, pomiędzy jednym zdaniem a drugim, wystąpiła trwająca kilka sekund przerwa dla spotęgowania wrażenia rzekomego przestachu. Towarzyszyło jej dyskretne rozbawienie publiczności, która we właściwy sposób odczytała zabieg zastosowany przez tego polityka. Dopiero w trakcie rozmowy, po rozładowaniu za pomocą humoru powstałego napięcia, polityk skomentował sytuację serio, twierdząc, że „to jest po prostu żenujące”. Wydaje się także, że pytanie Tomasza Lisa podszyte było lekką złośliwością.

Sposobem unikania odpowiedzi i obrony przed „atakami” dziennikarzy są także zarzuty *ad personam*, bardzo często poparte konkretnie skierowanymi inwektywami i sformułowaniami dotkliwymi dla adversarza, mającymi na celu wyprowadzenie go z równowagi. Ilustruje to zasłyszany w programie „Teraz My!” fragment dyskusji:

Jacek Kurski: Dowód polega na tym, panowie, że wy dokonaliście mega-kreacji wydarzenia, którego ranga, tak naprawdę, powinna kwalifikować go do „Szkła Kontaktowego”⁷. Do czegoś, co jest, tak naprawdę...

Tomasz Sekielski: Tylko według pana. Większość Polaków uważa, że to była korupcja polityczna.

Kurski: ... mega-kreacja polega na tym...

Andrzej Morozowski: Panie pośle, pan żartuje chyba! Rozmowa posłów z dwoma ministrami rządu Rzeczypospolitej, na temat tego, jakie chcą stanowiska i ci ministrowie odpowiadają to, co

⁶ *Ibidem*.

⁷ „Szkło Kontaktowe” – program satyryczny autorstwa Grzegorza Miecugowa i Tomasza Sianeckiego, nadawany przez telewizję TVN 24.

odpowiadają; pan uważa, że to się do „Szkła Kontaktowego” nadaje? Pan sobie kpiny robi z Rzeczypospolitej, panie pośle! No tak! No tak pan to ujmuje!

Kurski: Niech pan teraz popajacuje, panie redaktorze!

Morozowski: Drogi panie! Nie, jestem oburzony tym, co pan mówi!

Kurski: Śmieszny pan jest! Dlatego, że wielokrotnie...

Morozowski: To pan jest śmieszny, panie pośle!

Kurski: ...nie przeszkadzało panu wielokrotnie współpracować z lewą stroną sceny politycznej i obiektywizm pański w tej sytuacji jest bardzo kwestionowany⁸.

Warto przeanalizować zacytowany fragment rozmowy (rozmówcy przekrzykiwali się, co w dużej mierze utrudniało odbiór tekstu, a także jego cytowanie – powyższy cytat jest zaproponowanym przeze mnie inwariantem graficznym). Jacek Kurski, poproszony o skomentowanie ujawnionego przez dziennikarzy nagrania rozmów posłanki Renaty Beger z politykami Prawa i Sprawiedliwości, bagatelizuje rangę wydarzenia, co w konsekwencji wywołuje oburzenie dziennikarza i prowokuje go do używania niemerytorycznej, mało eleganckiej argumentacji; w efekcie dochodzi do eskalacji agresji retorycznej i w dyskursie pojawiają się inwektywy: „pajacować”, „być śmiesznym”, „robić sobie kpiny”. Rozmówcy przestają kontrolować porządek dyskusji, w wyniku czego przestaje ona być dla odbiorcy czytelna. Emocje powodują brak dbałości o zawartość treściową wypowiedzianych zdań: „ci ministrowie odpowiadają to, co odpowiadają”. Wątpliwości budzi także merytoryczność argumentów, którymi posługuje się poseł Kurski w odniesieniu do redaktora Morozowskiego, odmawiając mu wartości, gdyż „współpracował z lewą stroną sceny politycznej” – jest to klasyczny, przywoływany przez Zwolińskiego⁹ chwyt erystyczny, polegający na zmianie tematu, nie ma bowiem bezpośredniego związku między ujawnioną aferą a faktem, że dziennikarze prowadzą rozmowy z politykami z określonych ugrupowań. W wypowiedzi Jacka Kurskiego pośrednio przywoływana jest socrealistyczna figura wroga, który manipuluje dziennikarzami i atakuje obóz rządzący.

Na polskiej scenie politycznej występują także politycy potrafiący zachować zdumiewające dla współczesnego widza opanowanie i zdolni wybrnąć z każdej sytuacji. Przykładem „stoickiego spokoju” może być reakcja Marka Kuchcińskiego na prezentowane mu przez Monikę Olejnik fragmenty „taśm prawdy”:

Kuchciński: Można to zrozumieć dwojako. Myślę, że...

Olejnik: Sekretarz stanu.

Kuchciński: Nie. W takich rozmowach, proszę pani, liczy się finał. [...] moim zdaniem tutaj nastąpiło ze strony mediów, bardzo mi przykro to mówić, pewne nadużycie¹⁰.

⁸ Fragment rozmowy Jacka Kurskiego z Tomaszem Sekielskim i Andrzejem Morozowskim w programie „Teraz My!”, TVN, z dn. 3.10.2006.

⁹ A. Zwoliński, *op. cit.*

¹⁰ Rozmowa Moniki Olejnik z Markiem Kuchcińskim w programie „Kropka nad I”, TVN 24, 24.09.2006.

Na pytania stawiane przez Monikę Olejnik, *notabene* słynącą z bezkompromisowości i, niekiedy, zachowań ocenianych jako agresywne, poseł Kuchciński odpowiada spokojnie, nie podnosząc głosu, dbając także o składnię zdania, właściwy szyk wyrazów, poprawność językową (cechę wśród polskich parlamentarzystów coraz rzadszą), a także, „umiarkowany”. Użyte przez Jacka Kurskiego określenie „ohydna prowokacja” zastąpione jest eufemistycznie „pewnym nadużyciem”, a od całego wydarzenia próbuje się odwracać uwagę sugerując, że zawarte na taśmach fragmenty rozmów można rozumieć dwójako.

W zacytowanych wypowiedziach można zaobserwować przede wszystkim sposoby obrony przed kłopotliwymi pytaniami i „atakami” dziennikarzy. W wielu debatach publicznych z udziałem kilku (bądź kilkorga) polityków trudno właściwie mówić o obronie, bowiem dyskurs sprowadza się często do wzajemnych ataków:

Ziobro: Panie redaktorze, słuchając tej argumentacji, którą tutaj panowie podnoszą, mam rzeczywiście wrażenie, że jest to argumentacja rodem z „Trybuny Ludu” z okresu PRL-u, kiedy usiłuje się porównać rzeczy nieporównywalne, kiedy usiłuje się porównać aferę Rywina, gdzie Rywin domagał się konkretnej łapówki [...] z sytuacją, kiedy przychodzi posłanka Beger i domaga się w zamian za poparcie polityczne dla rządu stanowiska władzy wykonawczej, domaga się tak samo miejsc na listach wyborczych, ponieważ tego rodzaju negocjacje polityczne – to się może nie podobać, to może estetycznie drażnić – w polityce są wpisane w istotę demokracji. [...] Natomiast to, co jest uderzające dla mnie to Pana hipokryzja, bo ja bardzo się ucieszę, kiedy będzie ta komisja śledcza, kiedy pod odpowiedzialnością karną będą składane zeznania. Wówczas chętnie stanę przed tą komisją, tak samo jak mam nadzieję że stanie pan marszałek Komorowski, który dzisiaj się bardzo tutaj burzy, że monopol Platformy Obywatelskiej, który tak widoczny jest często w mediach, został tutaj zachwiany.

Napieralski: Otóż tutaj cel uświęca środki. Partia ze sztandarami, na których były wyszyte hasła moralności, po prostu stała się partią niemoralną od dłuższego czasu. To jest cały logiczny ciąg zdarzeń. Próba podsłuchiwanie prezydenta Krakowa...

Ziobro: Przecież to jest insynuacja i kłamstwo!

Napieralski: ...była tylko po to, żeby go zdyskredytować. Dlaczego? Skoro Pan minister Ziobro jest taki chętny do komisji śledczych, dlaczego nie chce powołać komisji śledczej właśnie w tej sprawie, o których my mówiliśmy...

Ziobro: Ależ bardzo chętnie!

Napieralski: ...zakładania podsłuchów i inwigilowania, przepraszam, opozycji. Ale panie ministrze... proszę pana, żeby nie przerywać¹¹.

W powyższym fragmencie spór ma charakter wyraźnie merytoryczny, chociaż oczywiście, nie brak w nim emocji. Sytuacje, o których jest mowa, są wyraźnie opisywane (w ramach możliwości czasowych, jakimi dysponują rozmówcy), a zarzuty – stawiane bezpośrednio: „monopol Platformy Obywatelskiej”, „próba podsłuchiwanie prezydenta Krakowa”. Równie zdecydowanie są one odpierane: „kłamstwa i insynuacja”. Zwraca uwagę częste użycie rzeczownika „moralność” i wyrazów od niego pochodnych – słowo to chętnie jest wykorzystywane

¹¹ Rozmowy Doroty Wysockiej-Schnepf z gośćmi programu TVP 1, dn. 27.09.2006.

w debacie publicznej, nie tylko w Polsce, ostatnio jednak wyraźnie daje się zauważyć wzrost jego użycia. Na uwagę zasługuje także wyraźnie inna rola dziennikarza, niż w sytuacji, gdy prowadzi on rozmowę z jednym tylko gościem. Najczęściej zajmuje on wówczas pozycję arbitra, zadaje pytania politykom z różnych stronnictw, starając się zachować obiektywizm, często też koncentruje się na kontrolowaniu dyskursu, jeśli przekroczy on granice taktu, kultury dyskusji, czy wręcz zrozumiałości – na taką postawę często wskazują zachowania Tomasza Lisa czy prezenterów telewizji publicznej.

Niekiedy widzowie są świadkami rzeczowych rozmów, które sprowadzają się do merytorycznej prezentacji poglądów. W tym miejscu należy przywołać wypowiedź czterech posłanek w sprawie tzw. „seks-afery”:

Wiśniowska: Ja myślę, że narodziła nam się, czy też powstała nowa Anastazja P., tylko z Anastazji P. Samoobrona miała pożytek pewien, bo przynajmniej ulotki roznosiła, a tutaj, jak widzę, otrzymywała zapłatę, i to nie najgorszą, bo była i w radzie nadzorczej, poza tym jeszcze jako radna i zadaje sobie pytanie: skończyło się pełnienie funkcji radnej i nagle teraz jest pretensja.

Sekielski: A nie jest pani oburzona zachowaniem – jeśli tak było – swoich partyjnych kolegów?

Wiśniowska: Złe pytanie, to nie chodzi w tej chwili akurat o... przede wszystkim prokuratura musi wyjaśnić i na to pytanie powinniśmy sobie... to znaczy, poczekać na odpowiedź. I tego powinniśmy się trzymać. Niedopuszczalne jest to, co w tej chwili jest stosowane, czyli media wszem i wobec mówią, rozgłaszają i pokazują tylko z jednego punktu spojrzenia, a nie czekamy na efekt końcowy prokuratury.

Senyszyn: Myślę, że jeśli takie rzeczy się zdarzają, to kobiety powinny to ujawniać. My żyjemy w społeczeństwie patriarchalnym, gdzie kiedyś było prawo pierwszej nocy i części mężczyzn wydaje się, że mają prawo do tego rodzaju zachowania. Niestety w społeczeństwie jest pewna, no, nie powiem: aprobatą, ale w każdym bądź razie takie pewne patrzyenie łagodne na tego rodzaju zachowanie mężczyzn i, być może, trzeba z tym skończyć i właśnie kobiety powinny ujawniać wszystkie takie przypadki.

Szczypińska: To nie jest kobieta słaba, to nie jest kobieta bezradna, to jest kobieta, która podjęła decyzję z całą świadomością, że ona to sama powiedziała, że ona wiedziała co czyni. To jest kobieta, która przyjęła jakiś cel i do tego celu pragnęła dotrzeć. Sama powiedziała, że gdyby tego nie uczyniła, czyli gdyby nie wybrała tej metody, musiałaby zostać jakąś tam sprzątaczką, prawda? To byłoby uwłaczające dla niej, wobec tego wybrała, no, jakby metody tego najstarszego zawodu świata, który jest nam znany¹².

Gdyby zestawić te cztery wypowiedzi (istotnie w programie występujące obok siebie), to można dostrzec liczne różnice wynikające z tego, że na tym etapie rozmowa nie nabrała jeszcze cech konfliktu. Korzystne wydaje się staranne budowanie zdań i dbałość o poprawną polszczyznę – cechy te można dostrzec w wypowiedzi Joanny Senyszyn. Wypowiedź posłanki jest zrównoważona w tonie, a zawarta w niej surowa krytyka współczesnego społeczeństwa polskiego została wyrażona taktownie i ostrożnie. Inaczej na tym tle prezentuje się wypowiedź Genowefy Wiśniowskiej, wyraźnie zakłopotanej pytaniem redaktora

¹² Rozmowy w programie „Teraz My!”, TVN, 5.12.2006.

Sekielskiego. Początkowo trudna tematyka miała być obrócona w żart, atmosferę dyskusji miało ostudzić ironiczne odniesienie do Anastazji P., całkowicie jednak zignorowane. O zakłopotaniu świadczyć może niestaranne dobieranie słownictwa i, przede wszystkim, chaotyczna składnia zdania, dodatkowo jeszcze dekonstruowanego licznymi jękami namysłu i pauzami (w inwariancie graficznym wyrażonymi wielokropkiem). Obrazu dopełnia umieszczanie obok siebie leksemów o podobnym albo takim samym znaczeniu (media „mówią, rozgłaszają”) oraz błąd frazeologiczny („punkt spojrzenia”) – cechy mogące świadczyć o kompetencji językowej posłanki. Tak skonstruowana wypowiedź nie jest przekonująca.

W wypowiedzi Jolanty Szczypińskiej na pierwszy rzut oka widoczne jest zastosowanie anafory: poszczególne frazy (tu akurat wewnątrz jednego zdania) są powtarzane: „to nie jest kobieta bezradna, to nie jest kobieta słaba”; „że ona to sama powiedziała, że ona wiedziała, co czyni”. Ten zabieg przypomina wyliczenie argumentów jednego po drugim, świadczących na korzyść jakiejś tezy i może (choć nie musi) przez nagromadzenie ich w jednym miejscu przekonać odbiorcę. Co ciekawe, według Kazimierza Ożoga¹³, podobny zabieg często pojawia się w tekstach demagogów i populistów. Przy okazji tej wypowiedzi trzeba jeszcze zwrócić uwagę na kłopotliwą materię, w jakiej poruszają się rozmówcy: sprawy związane z molestowaniem seksualnym. Posłanka Szczypińska w istocie stwierdziła, że Aneta Krawczyk wybrała prostytutkę, choć określiła to eufemistycznie, przez peryfrazę, przy czym zrobiła to także z pewnym zakłopotaniem (wyrażonym zbędnym użyciem słów „no, jakby” i dodaniem niepotrzebnego chyba odwołania do wiedzy rozmówców: „który jest nam znany”). *Summa summarum*, pogląd z założenia surowy, mający nawet charakter inwektywy, został wyrażony bojaźliwie, by nie powiedzieć: nieporadnie – zapewne po to, by przemycić go, nie wywierając przy tym złego wrażenia na opinii publicznej.

Nieco inaczej wygląda fragment dyskusji na temat „seks-afery” z programu „Co z tą Polską”:

Lis: Pani poseł dotknęła tu też realnej kwestii. [...] Czy jeśli się okaże [...], że to nie jest dziecko pana Łyżwińskiego, czy nie pojawi się na przykład u Pani taka refleksja, że jednak pewne komentarze, opinie były zbyt kategoryczne?

Pitera: Nie, panie redaktorze, ponieważ fakt urodzenia dziecka jeszcze nie neguje całości sytuacji [...]. Dzisiaj były w prasie opisane jakieś sytuacje zbiorowych spotkań towarzyskich, mówiąc ogólnie. Więc jedną sprawą jest to, czy było dziecko z tego związku i jak ta sprawa wyglądała, ten cały okrutny wątek, w którym było powiedziane, czy on jest prawdziwy czy nieprawdziwy i rzeczywiście kto jest ojcem dziecka, a drugi wątek to, generalnie rzecz biorąc, jest to wątek rozrywkowy, jeśli można tak nazwać, i wszystkich aspektów tej sytuacji.

Lewandowska: Ale wątek rozrywkowy nie jest zabroniony!

¹³ K. Ożóg, *Mechanizmy retoryczne w tekstach wyborczych*, w tegoż: *Język w służbie polityki*, Rzeszów 2004.

Jaruga-Nowacka: Precyzyjnie, czyli to jest jednak traktowanie kobiety jako obiektu seksualnego i wykorzystywanie właśnie pewnego podporządkowania, zależności tych kobiet, no więc to jest rzeczywiście mało rozrywkowe. Ja rozumiem, że tutaj był ten duży cudzysłów.

Lewandowska: To nie jest małe dziecko. To jest kobieta ponad 30 lat! Ona wie, co robi, ona wie, na co się godzi.

Chojarska: Być może faktycznie za mocno powiedziałam o tej pani Anecie, ale ja mając dwoje dzieci [...] nie zgodziłabym się sprzedawać własnego ciała. I ja to mówię jako kobieta, także tutaj takie to zdanie też jest, bo nikt na siłę nikogo nie zmuszał, jeżeli jest inna praca...¹⁴

Widać tu przede wszystkim pewien dysonans wywołany retoryką każdej z tych wypowiedzi. Posłanka Pitera użyła ironicznego sformułowania „wątek rozrywkowy” w odniesieniu do rzekomych kontaktów seksualnych posłów i przywódców Samoobrony RP z zatrudnianymi przez nich kobietami; w odpowiedzi członkini Samoobrony, poseł Lewandowska, zasugerowała dla odwrócenia uwagi przeciwniczki i zbicia jej z tropu, że nie wyczuwa ironii (bądź też nie rozpoznała tego wybiegu retorycznego rzeczywiście). W wypowiedziach posłanek Samoobrony charakterystyczne są wcześniej już dostrzeżone elementy mające świadczyć o argumentacji – za Ożogiem – demagogów (wspomniane już wcześniej stosowanie anafory w wypowiedzi Sandry Lewandowskiej), mało staranna składnia zdania (widoczna w wypowiedzi Danuty Chojańskiej). Tutaj też pojawia się, niestety często spotykany, brak szacunku wobec nieobecnej osoby, o której się mówi (by zacytować słowa posłanki Chojańskiej: „o tej pani Anecie”). Charakterystyczne powołanie się na autorytet (w tym wypadku własny) dopełnia kontekst, podobnie jak użycie eufemizmu oznaczającego prostytutkę.

Przykładem kolejnej istotnej – może nawet najważniejszej – cechy retoryki polityków w mediach, zwłaszcza w telewizji, jest postępująca kolokwializacja języka politycznego. O potoczności w języku polityków pisał już m.in. Kazimierz Ożóg w książce *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku*. Oczywiście nie wszyscy politycy posuwają się do tego rodzaju zabiegów, nasilają się jednak tendencje do zwiększania komunikatywności przekazu, nawet kosztem obniżenia poziomu językowego czy poprawności. Posłużę się cytatem z wypowiedzi Andrzeja Leppera w sprawie „seks-afery w Samoobronie”:

Lepper: Ale ma rację premier, że jeżeli by się potwierdziły te słowa pani Anety Krawczyk wobec mojej osoby i będą to wiarygodni świadkowie tych zdarzeń, które miały podobno miejsce, to ja sobie nie wyobrażam, żebym ja w ogóle nie zrezygnował [...]. Ale ja jestem przekonany, no jak ja mogę zrezygnować, skoro ja jestem pomówiony? Ja czegoś takiego w życiu nie przeżyłem z tą panią, no. Jak ja mogę zrezygnować. Szanowni państwo, to już jest szaleństwo, to co się dzieje. No czy państwo oglądaliście panią Anetę Krawczyk w programie „Teraz My”? Czy państwo stwierdziliście, że to jest zahukana gąska? Że to jest osoba, która nie ma języka w buzi? Że to jest osoba, która nie potrafiła wcześniej przyjść do mnie? Bo skoro na takiej stopie ze mną była bliskiej, że była u mnie i wiadomo, co się tam działo u mnie, to nie mogła do mnie przyjść

¹⁴ Rozmowy w programie „Co z tą Polską”, Polsat, 7.12.2006.

i powiedzieć, że z posłem Łyżwińskim, „poseł Łyżwiński molestuje mnie, poseł Łyżwiński zmusza mnie do czegoś”? Czy nie mogła pójść do innych działaczy naszej partii i powiedzieć to? Przez tyle lat. Dziewięć miesięcy chodziła w ciąży. Oczywiście ja jej współczuję, ja sobie nie kpię absolutnie w żadnym momencie z niej, ja życie skrzywdziło po prostu, ułożyło się tak, jak się ułożyło. [...]

Lis: Czy pan premier uważa, że pani Aneta jest mniej wiarygodna, bo jest elokwentna?

Lepper: Nie, nie, nie, że jest mniej wiarygodna. Wobec mojej osoby nie jest w ogóle wiarygodna.

W tej wypowiedzi potoczność jest wyraźnie obecna, poczynając od leksyki, a na składni kończąc. Frazelogizmy i metafory, które Andrzej Lepper użył, by przekonać swoich potencjalnych wyborców, są także wzięte z języka potocznego („zahukana gaska”, „nie ma języka w buzi”). Elementem potoczności jest także familiarne zwracanie się do widzów – często w drugiej osobie liczby mnogiej bądź przez kontaminację tej formy z wyrażeniem „państwo”. Efekt perswazyjny potęgować mają liczne anafory oraz pytania retoryczne (lub takie, na które pytający sam odpowiada, mimo że odpowiedź jest przewidywalna). Wypowiedź Andrzeja Leppera zwraca uwagę nie tylko potocznym nacechowaniem i niechlujstwem językowym (widocznym np. w nadużywaniu partykuły „no”). Równie istotny jest także rytm tego tekstu: długie, choć na ogół współrzędnie złożone zdania, sąsiadują z krótkimi – można się w tym rytmie zorientować i przełożyć go bez większego trudu na inwariant graficzny za sprawą charakterystycznej dla tego polityka intonacji. Jakkolwiek oceniać zdolność Andrzeja Leppera do kontrolowania rytmu wypowiedzi w trakcie mówienia bez przygotowania, trzeba przyznać, że tekst ma swoistą dynamikę, która może być dobrym chwytem retorycznym służącym pozyskaniu zwolenników.

Na podstawie przedstawionego materiału dostrzegamy przede wszystkim złożoność zachowań retorycznych polityków w mediach elektronicznych – z uwagi na objętość niniejszego tekstu nie udało się opisać wszystkich stosowanych przez polityków i dziennikarzy zabiegów. Można jednak postawić tezę, że od 1989 r. w polskich debatach publicznych stawia się przede wszystkim na zrozumiałość i komunikatywność, a w konsekwencji na pozyskanie popleczników i ewentualnych wyborców. Stąd też coraz częściej pojawiają się elementy potoczne (choć niekiedy przekraczają one granice dobrego smaku i wypowiedzi bywają wulgarne), dlatego częstokroć widzowie obserwują zachowania bezkompromisowe i agresywne, wynikające nie tyle z emocji, ile z wyrachowania. Język polskiej polityki zmienił się także znacznie wraz z wejściem do parlamentu polityków określanych jako populiści i demagodzy. Trudno także nie zauważyć wyraźnej zależności retoryki polityków od poglądów, jakim są wierni oraz od przynależności do stronnictwa politycznego: różnice między wypowiedziami polityków Samoobrony RP, Platformy Obywatelskiej czy SLD są znaczne, choć

jest marginalizowana na rzecz różnic między politykami postrzeganymi jako osobowości.

Rola dziennikarza w dyskursie politycznym została już spolaryzowana: może on występować w roli atakującego (i wtedy siłą rzeczy jest skazany na obronę w wielu sytuacjach retorycznych), może również odgrywać rolę mediatora w rozmowach, dbając o poziom kultury i jakość merytoryczną dyskusji. Należy się spodziewać, że z biegiem lat ta polaryzacja będzie bardziej widoczna, a wraz z nią nastąpi także wyraźny podział na programy publicystyczne o odpowiednim do roli dziennikarza charakterze.

Ciekawym i relatywnie nowym w Polsce zjawiskiem są programy publicystyczne o charakterze satyrycznym – przywołam tu choćby „Tok 2 Szok” emitowany w telewizji TV 4 lub „Teraz My!”, zakładający w swej formule nieliczne (wydaje się, że coraz radsze) elementy rozrywkowe. Można mieć nadzieję, że programów o takim charakterze będzie więcej i że łączenie spraw dla Polski istotnych z elementami rozrywki i humoru wpłynie na przystępność przekazów publicystycznych, łagodząc jednocześnie retorykę polityczną i poprawiając jej poziom w debacie publicznej.

Krzysztof Grzegorzewski

**Die Rhetorik den Angriffs und der Verteidigung
in Fernsehprogrammen am Beispiel der sogenannten
„Tonband-Affäre” und „Sex-Affäre”
(Zusammenfassung)**

Der Artikel spricht über die Rhetorik den Angriffs und der Verteidigung in politischen Fernsehprogrammen am Beispiel der sogenannten „Tonband-Affäre” und „Sex-Affäre” (November und Dezember 2006). Der Autor, nach der Analyse den herausgenommen Sendungen, klassifiziert rhetorische Kunstgriffe und versucht festzustellen, wie diese Kunstgriffe auf das Verstehen der politischen Anweisung einwirken können. Artikel ist auch eine Antwort auf zwei Fragen: wie die Politiker der öffentlichen Meinung überreden versuchen und wie ist die Rolle vom Journalist im politischen Streit in elektronischen Massenmedien.

DYDAKTYKA LITERATURY I KULTURY

Monika Kaźmierczak

Juliusz Słowacki w podręcznikowym ujęciu Stanisława Tarnowskiego

Zmiana kierunku nauczania historii literatury w galicyjskich szkołach średnich¹ po roku 1885, kiedy Franciszek Próchnicki stworzył jednolity program nauczania, drukowany we *Wskazówkach do nauki języka polskiego*² – wiązała się z koniecznością stworzenia nowego podręcznika. Na polecenie Rady Szkolnej Krajowej zajęli się tym Stanisław Tarnowski, Józef Wójcik i Franciszek Próchnicki, pisząc w efekcie najważniejszy podręcznik używany w galicyjskich szkołach przed I wojną światową. Układ oraz zawartość *Wypisów polskich dla klas wyższych szkół gimnazjalnych i realnych* określiła specjalna komisja desygnowana przez Radę. Warto jednak zaznaczyć, że wytyczne te dostosowano do zmodyfikowanej wersji programu nauczania, który ukazał się dopiero w roku 1892, tj. dwa lata po pierwszym wydaniu podręcznika. Krytyczne uwagi galicyjskich metodyków wobec nieadekwatności wypisów do obowiązującego programu były zatem w pełni uzasadnione.

Według wybitnego badacza historii szkolnej polonistyki Lecha Słowińskiego,

[...] silne piętno na tym podręczniku wycisnęła przede wszystkim indywidualność profesora Stanisława Tarnowskiego, który przez lat kilkadziesiąt był wyrocznią w sprawach literatury na terenie galicyjskim. Punktem wyjścia w ocenie literatury polskiej była dla Tarnowskiego jej

¹ Szerszy obraz galicyjskiej polonistyki szkolnej dawały rozprawy m.in.: *Galicyjskie wspomnienia szkolne*, wstęp i przyp. A. Knot, Kraków 1955; *Literatura i wychowanie. Z dziejów edukacji literackiej w Galicji*, red. M. Inglot, Wrocław 1983; *Z dziejów oświaty w Galicji*, red. A. Meissner, Rzeszów 1989; *Galicja i jej dziedzictwo*, red. A. Meissner, J. Wyrozumski, Rzeszów 1995.

² F. Próchnicki już w redagowanym przez siebie dokumencie programowym z roku 1885 podkreślał: „Jeżeli różnaitość treści w wypisach jest pożądana, to nie dla tego, ażeby młodzieży przyswoić wiadomości z różnych zakresów, lecz dla tego, ażeby z jednej strony nie nużyć młodocianego umysłu jednostajnością materiału, z drugiej zaś strony dać mu poznać bogactwo języka w różnych kierunkach wiedzy ludzkiej”; idem, *Wskazówki do nauki języka polskiego*, Lwów 1885, s. 16.

przydadość narodoła [...]. Nie bez znaczenia były tu przekonania polityczne uczonego, jego powiązania ze stronnictwem stańczyków, a nierzadko też osobiste sympatie czy antypatie w stosunku do pisarzy³.

Tarnowski preferował teksty traktujące o bohaterskiej przeszłości Polski – „przedmurza chrześcijaństwa”. Ze względu na popularyzację tradycji szlacheckich i rycerskich w romantyzmie, na benewolencję zasługiwali szczególnie Aleksander Fredro, Henryk Rzewuski, Ignacy Chodźko, Michał Czajkowski oraz Władysław Syrokomla; Słowacki nie zyskał uznania w oczach konserwatywnego profesora.

Warto zaznaczyć, że periodyzacja literatury polskiej, umieszczona w uwagach wstępnych drugiej części *Wypisów polskich...*, miała służyć pomocą uczniowi poszukującemu wybranego fragmentu w podręczniku. W związku z historycznym ujęciem przeszłości prezentowała się ona zgoła odmiennie od dotychczas stosowanych podziałów. W miejsce wyznaczników kulturowo-ideowych Tarnowski wprowadził cezury według panowania królów, po rozbiorach natomiast centralnymi postaciami uczynił wybitnych Polaków, z niemalże deifikacją Adama Mickiewicza⁴.

Dzieła genialne i dzieła nieśmiertelnej piękności powstają teraz jedne po drugich w obfitości i szybkości rzadkiej. W 1834 wychodzi *Pan Tadeusz*, arcydzieło Mickiewicza (a zarazem szczyt całej do dziś dnia poezji polskiej). Potem Mickiewicz, coraz więcej zagłębiany w pobożności i w dociekaniach przyszłości, porzuca poezję jako rzecz (w jego ówczesnym mniemaniu) ziemską i błahą. Ale kiedy on zamilkł, podnoszą głos inni, nie dochodząc jego wysokości, wznoszą się ku niej śmiało i blisko⁵.

– zaznaczał badacz, wprowadzając uczniów w romantyczną rzeczywistość. Adam Mickiewicz dominował w interesującym dla niniejszego szkicu siódmym okresie literackim, liczonym od roku 1822 do połowy wieku XIX⁶. Według Stanisława

³ L. Słowiński, *Nauka literatury polskiej w szkole średniej w latach 1795–1914*, Warszawa 1976, s. 238–239.

⁴ S. Tarnowski pomijał w periodyzacji literatury polskiej średniowiecze i wytyczył osiem epok: I okres (1548–1600), panowanie Zygmunta Augusta, Stefana Batorego i pierwsze lata rządów Zygmunta III Wazy; II okres (1600–1648) do śmierci Władysława IV; III okres (1648–1696), panowanie Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego; IV okres (1697–1763) saski; V okres (1763–1800) stanisławowski, VI okres (1800–1822), czasy Księstwa Warszawskiego i pierwsze lata Królestwa Kongresowego; VII okres (1822–1850), epoka Mickiewicza; VIII okres po roku 1850; szerzej patrz: *ibidem*, s. 240–241. K. Wojciechowski uznał ten odmienny podział za „niepedagogiczny” i „nienaukowy”, bo utrudniający systematyzację i syntezę materiału; *idem*, *W sprawie reformy nauki języka polskiego w gimnazjach*, „Muzeum” 1901, s. 551.

⁵ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy polskie dla klas wyższych szkół gimnazjalnych i realnych. Część druga*, Lwów 1891, s. 13.

⁶ Jak podawał L. Słowiński, „mimo że podręcznik Tarnowskiego był jeszcze parokrotnie wznawiany na początku XX wieku, nowych okresów już nie wprowadzał. Dla Tarnowskiego dzieje literatury polskiej kończyły się w zasadzie na Sienkiewiczzu”; *idem*, *Nauka...*, s. 241.

Tarnowskiego, głównego komentatora drugiej części publikacji⁷, był to czas „najświetniejszy w całej historii literatury polskiej”, w którym „podniosła się u nas miłość ojczyzny i pragnienie wydobywania jej z tego poniżenia, po rozbiorach”, a poezja stała się „wyrazem historycznego stanu narodu”⁸. Już z pierwszych słów profesora można było wyczytać wynikającą z żarliwego patriotyzmu Polaków dumę, wyrażoną *expressis verbis*. Refleksji nad historią i przyszłością Polski sprzyjać miał okres względnego spokoju po Kongresie Wiedeńskim.

Rozważania na temat literatury romantycznej autor rozpoczął od przybliżenia twórczości Adama Mickiewicza, by następnie zaprezentować kolejno spuściznę Antoniego Malczewskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego, Maurycego Mochnackiego, Aleksandra Fredry oraz Zygmunta Krasińskiego. Zgodnie z kryterium „przydatności narodowej”, o której pisał Słowiński, a także osobistą inklinacją badacza, komentarz do dzieł Juliusza Słowackiego zamieszczono jako siódmy fragment opracowania tej epoki literackiej i dopełniono antologią tekstów poety. Mimo sympatii dla literatów sławiących rycerską przeszłość polskiego narodu, już po Słowackim znaleźli się Henryk Rzewuski czy Ignacy Chodźko, a także innych dwunastu pomniejszych twórców⁹. Tę stworzoną przez Tarnowskiego galerię postaci recenzent podręcznika, Mikołaj Mazanowski, nazwał wręcz „magazynem tytułów, nazwisk, dat i idei”¹⁰, choć równocześnie nie negował jej wartości literackiej.

W początkowych partiach interesującego z punktu widzenia niniejszej pracy tekstu dominowała funkcja informacyjna. Biografia Juliusza Słowackiego stanowiła skrótowy przegląd najważniejszych życiowych wydarzeń w nawiązaniu do twórczości poety. Utrata ojca w piątym roku życia, pobyt w domu Augusta Bécu, zabitego przez piorun w roku 1824, wychowywanie się pod opieką matki i przyrodnich sióstr – tworzyły jeden z zaprezentowanych aspektów rozwoju „Julka”. Tarnowski podkreślał również dobre wyniki w nauce, wczesne zainteresowanie poezją oraz „skłonność do marzeń i rojeń, wyobraźnię niezwykle żywą”¹¹. Wewnętrzną wrażliwość poety dodatkowo miała pogłębiać przyjaźń z Ludwikiem Spitznaglem – „młodzieńcem chorobliwie romantycznego usposobienia”¹² oraz nieodwzajemniona miłość do Ludwiki Śniadeckiej. Pierwsza

⁷ F. Próchnicki wybrał teksty cytowane w drugiej części wypisów, komentarz historycznoliteracki skonstruował S. Tarnowski.

⁸ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 1.

⁹ Encyklopedyzmu publikacji dowodziło również szerokie opracowanie romantyków niższej rangi: S. Garczyńskiego, K. Gaszyńskiego, S. Witwickiego, H. Kajsiewicza, K. Libelta, J. Kremera, A. Cieszkowskiego, M. Czajkowskiego, J. Korzeniowskiego, M. Wiszniewskiego, A. Borkowskiego i A. Z. Helcela.

¹⁰ M. Mazanowski, [rec.] S. Tarnowski, J. Wójcik, *Wypisy polskie dla klas wyższych szkół gimnazjalnych i realnych*, „Muzeum” 1891, s. 910.

¹¹ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 299.

¹² *Ibidem*.

część życiorysu akcentowała zatem kształtowaną od wczesnych lat nadwrażliwą osobowość artysty, o której lwowski profesor często wspominał w dalszych częściach komentarza, a także eksponowała postać ojczyma, którego zniesławienie przez Mickiewicza rzutowało na późniejszej stosunki między literatami.

Wspomniawszy o pobycie na uniwersytecie, wyjeździe do Odessy oraz pracy w Komisji Skarbu pod kierunkiem wybitnego finansisty, ministra Franciszka Ksawerego Druckiego-Lubeckiego¹³, autor podręcznika omówił pierwsze próby poetyckie Słowackiego, który już ukończył *Marię Stuart* i powieści poetyckie w duchu bajronowskim: *Mnicha*, *Araba*, *Hugona*, *Jana Bieleckiego*. Niektóre teksty zostały oddane do oceny Julianowi Ursynowi Niemcewiczowi, a spośród nich *Mindowe* zyskał szczególną przychylną „starego Nestora literatury”¹⁴. Kolejne wymienione w podręczniku utwory – *Odę do wolności* czy *Kulik* – tworzył poeta pod wpływem powstania listopadowego, zaledwie wspomnianego na kolejnych kartach.

Wzburzenie książeczką Joachima Lelewela *Nowosilcow w Wilnie*, w której doktor Bécu został nazwany denuncjatorem i narzędziem rosyjskiego polityka, Tarnowski podał za przyczynę niespodziewanego, powziętego pod wpływem impulsu, wyjazdu Juliusza Słowackiego za granicę w marcu 1831 r. Już w kolejnych zdaniach zaznaczył, że w Dreźnie poeta został kurierem i z ważnymi dokumentami miano go wydelegować do Londynu, lecz po listopadowym zrywie został na emigracji we Francji. Okres paryski ukazano natomiast jako czas istotnego wpływu na młodego artystę Adama Mickiewicza, przybyłego do stolicy Francji wraz z emigrantami. Pierwsze spotkania scharakteryzowano jako „uprzejme”, ale zauważono, że „niebawem zaczęła się jakaś obustronna niechęć”¹⁵. Tarnowski nie podał bezpośredniej przyczyny pogorszenia się wzajemnych relacji między twórcami. Pośrednio wskazał jednak zależności między wydaniem III części *Dziadów*, w której Mickiewicz ukazał doktora Bécu „w roli prześladowcy i donosiciela” – jak napisał w komentarzu – a chęcią wyzwania starszego poety na pojedynek oraz nagłego wyjazdu urażonego Słowackiego do Szwajcarii.

W Genewie romantyczny twórca zdecydował o literackim odwecie za paryskie zniewagi. Dla autora podręcznika była to cezura w poetyckiej karierze młodego Litwina:

Tu powziął myśl, żeby zemścić się na Mickiewiczu poematem, który by przewyższył *Dziady*: napisał *Kordiana*. Istotnie dzieło to oznacza wielki postęp i stanowi okres w jego poetycznym

¹³ Wzmianka o F. K. Druckim-Lubeckim wiązała się z prorosyjskimi sympatiami księcia oraz nieukrywana chęcią odbudowy Polski w porozumieniu z Aleksandrem I. Poglądy te korespondowały w pewnym stopniu z zachowawczym stanowiskiem S. Tarnowskiego.

¹⁴ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 299.

¹⁵ *Ibidem*.

zawodzie. Dotychczas w swoich powieściach poetycznych był prostym naśladowcą Byrona, podobnym do wielu, a dalekim od piękności *Wallenroda* lub *Marii* Malczewskiego. W drobnych wierszach dawniejszych przypominał Zaleskiego; w patriotycznych, pisanych w roku 1831, był raczej zimnym mimo pozorów zapału. Po jego dramatach można było wróżyć lepiej, zwłaszcza po *Mindowem*, który ma sceny piękne, niektóre figury szczęśliwie pomyślane; ale i w *Mindowem*, i w *Marii Stuart* było tyle pomysłów nierozważonych i nieusprawiedliwionych, tyle sprzeczności między zamiarem a wykonaniem, że były to w każdym razie dzieła talentu bardzo niedojrzałego¹⁶.

Powyższa ocena stanowiła syntezę dotychczasowego dorobku literata. Wydane w Paryżu dwa pierwsze tomy *Poezji*, także praca nad *Żmiją* i *Lambrem*, nie przykuły uwagi komentatora. W dotychczasowych elukubracjach ganił on brak kreatywności i oryginalnych pomysłów czy tuzinkowe wykonanie, dopiero uwzględniony we *Wskazówkach...* z roku 1892 *Kordian*¹⁷ został uznany za tekst znaczący i wartościowy. Charakteryzując go, historyk literatury pisał:

Kordian pierwszy był dziełem talentu bardzo znakomitego. I w nim wprawdzie jest niedojrzałość, nie talentu, ale myśli i zamiaru, która niestety powtarzać się będzie u Słowackiego nieraz, aż do śmierci [...] w tym mianowicie, że chciał stworzyć w *Kordianie* ideał bohatera, człowieka czynu, zbawcy, a stworzył poetycznego i szlachetnego, ale rozmarzonego, nerwowego, słabego romantyka, byronistę. Mimo tej różnicy między zamiarem a wykonaniem jest tyle w *Kordianie* poetycznej piękności, że od niej liczyć należy drugi, najświetniejszy okres w zawodzie Słowackiego¹⁸.

Dostrzeżone w kreacji tytułowego bohatera niedoskonałości zestawiono z hołubionym przez Tarnowskiego Mickiewiczowskim Konradem, na którym Słowacki miał *explicite* wzorować *Kordiana*. U obu wskazano odmiennie realizowany ideał poświęcenia się dla ojczyzny, analizę chorobliwej werteryicznej miłości (akt I *Kordiana* i IV część *Dziadów*), monolog wewnętrzny. Nawet rozważania *Kordiana* na Mont Blanc uznano jedynie za odmianę Improwizacji, wykonaną na zdecydowanie niższym poziomie artystycznym. Najwyżej w całym dramacie oceniono scenę, w której *Kordian* przygotowywał się na śmierć. W sumie można stwierdzić, że wywód przybliżający gimnazjalistom *Kordiana* był skupiony na zarysie tytułowej postaci. Kilkakrotnie zaznaczano, że na konstrukcję bohatera rozmarzonego, przepełnionego natchnieniem i twórczymi siłami składały się wybrane cechy zaczerpnięte z Mickiewicza czy Byrona (w akcie II dostrzeżono zależności od Child Harolda). Epigonizm i wpływologia dominowały wśród cech tej poezji w komentarzu Tarnowskiego.

¹⁶ *Ibidem*, s. 300.

¹⁷ Recenzent *Wypisów...* podkreślał niedobór tekstów dramatycznych J. Słowackiego (przy obszernej liście dramatów A. Mickiewicza), które niewprawni uczniowie mogliby w sposób bezkrytyczny samodzielnie wybierać i odczytywać. Por.: *Wypisy polskie dla klas wyższych szkół gimnazjalnych i realnych* [rec.], „Szkola” 1890, nr 41, s. 462.

¹⁸ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 300.

Juliusz Słowacki chwytą myśl zawartą w trzeciej części *Dziadów* (myśl poświęcenia się dla sprawy publicznej), przerabia ją na swój sposób i pisze *Kordiana*, w którym jego talent ogromny i pełen wdzięku po raz pierwszy objawia się w swojej właściwej mierze, a po *Kordianie* pisze wielką liczbę poematów, które mimo znacznych błędów należą do najpiękniejszych w naszej literaturze¹⁹

– twierdził badacz we wstępie poprzedzającym siódmy okres literatury polskiej. Zgodnie z jego obserwacjami były to jednak w przeważającej części utwory pisane pod wpływem aktualnych wrażeń, głównie czytelniczych.

W ocenie Stanisława Tarnowskiego dramaturg nie był wolny od obcych wpływów również podczas pisania *Mazepy*. W tworzonym wedle francuskich wzorów dramacie dostrzeżono liczne usterki, *ad exemplum* zbytnią żywiołowość, przejawianie niektórych scen czy nietrafione efekty – wszystko złożone w nie najlepszą całość. W krótkim omówieniu uznanie zyskały język, a w głównej mierze konstrukcje wewnętrzne bohaterów.

Dziwna jest rzecz i trudna do pojęcia, że poeta tak wrażliwy jak on i tak zawsze swoim własnym uczuciem opanowany, miał taką zdolność do tego rodzaju poezji, który wymaga właśnie przeniesienia się poety w naturę i uczucia tworzonych przez niego postaci ludzkich; ale faktem jest, że ze wszystkich naszych poetów najwięcej pociągu i najwięcej talentu do dramatu okazał Słowacki. Jego tragedie, choć każdej z nich bardzo wiele można zarzucać, stoją do dziś dnia na samem czele naszej poezji dramatycznej²⁰.

Autor podręcznika jakby z niedowierzaniem przyglądał się umiejętności wnikania w psychikę kreowanych postaci – zaobserwowanej szczególnie w dziełach dramatycznych Słowackiego. Odsunięcie własnej wrażliwości na plan dalszy, a ukazanie bohaterów o różnorodnych cechach oraz dyspozycjach duchowych komentator niewątpliwie poczytywał za zaletę niektórych omawianych tekstów.

Historyk literatury podawał natomiast w wątpliwość dominację osobowości i wyobraźni poety w cyklu o pradziejach Polski, na który składały się m.in. *Balladyna* i *Lilla Weneda*²¹. Za wadliwe poczytywał dramaturgowi brak refleksji nad źródłami oraz swobodę w operowaniu przekazami utrwalonymi już w podaniach i legendach. Tarnowski skłaniał się tym samym ku opinii Stanisława Ropelewskiego, który w recenzji *Balladyny* odnotowywał: „Bez logicznego związku, bez poezji, bez stylu, bez historycznej prawdy”. Ważna w tej kwestii wydawała się również badawcza postawa profesora, o którym Lech Słowiński pisał:

¹⁹ *Ibidem*, s. 13–14.

²⁰ *Ibidem*, s. 301.

²¹ W części wypisowej F. Próchnicki przedrukował: z *Balladyny* w całości: akt I sc. 2, sc. 3, akt II sc. 1, sc. 2, akt III sc. 1, w pozostałych miejscach wprowadzając streszczenia tekstu; z *Lilli Wenedy*: „Prolog”, akt II sc. 2, sc. 3; akt IV sc. 1; S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 313 i nast.

Jako historyk literatury trzymał się tylko faktów. Odrzucił na przykład teorie uczonych romantyków o wczesnych, zamierzonych pierwocinach literatury rodzimej, przechowanych jakoby w tradycji ustnej, w pieśni ludowej, w podaniach, legendach i przysłowia. Cały ten dział wyeliminował całkowicie z podręcznika²².

Mimo że Słowiński sugerował założoną eliminację powyższych utworów z podręcznika, można je odnaleźć właśnie w charakterystyce cyklu o przedchrześcijańskiej Polsce. Zmianę imion głównych osób czy przetwarzanie zdarzeń utrwalonych w polskiej tradycji wskazał Tarnowski jako przeszkody uniemożliwiające uznanie prawdziwości źródeł dramatów, odrzucał także przekazy nieautentyczne, deformujące przeszłość. Co więcej, w przypadku *Balladyny* uzurpował sobie zdolność przenikania twórczych rozterek poety, czego dowodziło stwierdzenie: „wtedy pomyślał”²³ przed wskazaniem dodatkowych zapożyczeń od trzech innych artystów: Aleksandra Chodźki (*Maliny*), Adama Mickiewicza (*Lilie*) oraz Williama Shakespeare’a (*Makbet*, *Król Lear*, *Sen nocy letniej*). Autor podręcznika nie dostrzegał oryginalności w ujęciu dziejów Polski, ganił swobodę poetyckiej wyobraźni, dopowiedzenia i uzupełnienia dramaturga.

Nigdy nie był Słowacki panem swojej myśli [...]. Zawsze dał się porywać i unosić wyobraźni, a nie umiał nigdy dostatecznie rozważyć, ustalić, osądzić pomysłów, które ona snuła. Szedł za nią i za wrażeniem, pisał jak one mu dyktowały, dojrzałej rozwagi i świadomości, męskiej władzy nad skłonnościami, popędami swego umysłu nie miał nigdy. Tym tłumaczą się te sprzeczności i nieskładności, te braki związku i jedności, które się dają widzieć we wszystkich niemal jego dziełach, nawet w najlepszych, z nader nielicznymi wyjątkami²⁴.

Nawet zakończenie krótkiego wywodu odnoszącego się do *Balladyny*, w którym dostrzeżono kreację jej fantastycznego świata godną Shakespeare’a – nie zmieniło ostatecznie opinii o tragedii.

Galicyski znawca literatury sformułował za to kilka pochwał względem *Anhellego* – jednego z chlubnych „wyjątków”, w którym dostrzegł ideowe pokrewieństwo z *Dziadami* i *Księgami pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza, także z poezją Krasińskiego. Tarnowski równocześnie wskazał pokrewieństwo *Anhellego* z *Kordianem*, które miało łączyć poświęcenie się jednostki; w komentarzu pominięte zostały znaczące dla obu postaw różnice²⁵. Znaczenie i cel poematu sprowadzono jedynie do dojrzałych i głębokich refleksji o teraźniejszości oraz przyszłości polskiego narodu, w których podkreślono odważną krytykę działalności kół emigracyjnych.

²² L. Słowiński, *Nauka...*, s. 239.

²³ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 302.

²⁴ *Ibidem*, s. 306.

²⁵ W zamyśle *Anhellego* S. Tarnowski dostrzegł „zbawienie narodu przez cichą i bierną ofiarę szlachetnie cierpiącego serca”, choć *Kordiana* charakteryzował wcześniej zgoła odmiennie; por.: *ibidem*, s. 300.

Zdumiewające (szczególnie wobec wcześniejszych uwag dotyczących niedoskonałości *Balladyny*) mogło się wydać zwięźcenie tego fragmentu wyводу: „Nie szuka się w poezji i nie żąda od poetów reguł praktycznego postępowania”²⁶ – konkludował autor podręcznika, wskazując mimochodem na niezrozumienie pewnych (nie wymienił jakich) szczegółów *Anhellego*. To, co w poprzednio omawianym utworze poczytywano za niedostatki, teraz usprawiedliwiono poetyckim prawem. Powyższy zabieg mógł prowadzić czytelnika do wniosku, że przywilej artystycznej kreacji rzeczywistości przysługiwał dziełu uznanemu przez znawcę za lepsze, realizującemu bliższą mu osobiście ideologię, budzącemu większą sympatię. Wobec podobnych sprzeczności trudno oprzeć się wrażeniu subiektywizmu czy też – jak chciał Władysław Sawrycki – „względnego obiektywizmu”²⁷ autorskiego komentarza Stanisława Tarnowskiego. W całej zaś prezentowanej książce szkolnej można dopatrzeć się cech stylu ekspresyjnego²⁸ – by odwołać się do klasyfikacji stylów odbioru współczesnego historyka i teoretyka literatury Michała Głowińskiego.

Pod wpływem podróży w Alpy Berneńskie z roku 1834 oraz wyidealizowanej miłości, której źródłem Stanisław Tarnowski upatrywał w uczuciu do Marii Wodzińskiej, określonej w podręczniku jako „Maria W.”, poeta stworzył poemat *W Szwajcarii*. Mimo zaledwie kilku zdań o utworze nazwano go „najpiękniejszym poematem miłości, jaki jest w języku polskim, i jedną z rzadkich doskonałości i arcydzieł w poezji Słowackiego”²⁹. Ta zwięzła pochwała miała stanowić jednocześnie zachętę dla uczniów do zapoznania się z tekstem utworu³⁰, otwierającym właściwe wypisy z dzieł Słowackiego. Autorzy podręcznika projektowali tym sposobem określone działania interpretacyjne, zmierzające do potwierdzenia przez młodzież sprecyzowanego już artyzmu utworu. Ważny wydawał się jednakże fakt umożliwienia uczniowi zarówno skrótownego, sekundar-

²⁶ *Ibidem*, s. 302.

²⁷ W. Sawrycki uznał styl podręcznikowego wyводу S. Tarnowskiego za „względnie obiektywny” z uwagi na współwystępowanie partii krytycznych oraz pozytywnych ocen dzieł literackich; idem, *Wiedza o literaturze w szkolnej refleksji polonistycznej w latach 1869–1939*, Toruń 1993, s. 31.

²⁸ O stylu ekspresyjnym M. Głowiński pisał: „W jego obrębie zjawiskiem najistotniejszym jest sytuowanie czytanego utworu wobec nadawcy. Autor jest tutaj kimś innym niż tylko owym dalekim sprawcą, od którego odłączyć można wypowiedź i uznać, że zdobyła byt autonomiczny. Traktowany jest jako *sui generis* składnik tekstu, skoro cała lektura ma doprowadzić do ujawnienia jego właściwości, a wszystko, co w dziele zawarte, interpretowane jest jako syndrom, a niekiedy nawet – bezpośredni przekaz jego osobowości. Ekspresyjny styl odbioru zakłada więc nieustanną obecność autora, a każdy element utworu interpretować może jako – świadomy lub nieświadomy – przejaw jego świata intymnego, jego odczuwania, jego wyjątkowej i z natury niepowtarzalnej sytuacji wewnętrznej”; *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 148.

²⁹ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 303.

³⁰ *Ibidem*, s. 310–312.

nego ujęcia dzieła poprzez ocenę znawcy tematu, jak też prymarnego, *id est* bezpośredniego odbioru tekstu, wpisanego na karty wypisów³¹.

Dalej – po zaledwie sygnałach o pobycie w Veytoux³² oraz wyjeździe z rodziną Januszewskich do Włoch, gdzie Słowacki zaprzyjaźnił się z Zygmuntem Krasieńskim oraz podziwiał piękno Neapolu – Stanisław Tarnowski wprowadził część poświęconą wyjazdowi do Grecji, Egiptu i Palestyny w 1836 r. Poetyckim wynikiem wojaży były drobne wiersze, w tym *List do Aleksandra H.* czyli towarzysza podróży – Aleksandra Hołyńskiego, *Ojciec zadżumionych*, a także podane pod nieprecyzyjnymi tytułami fragment *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (nazwanej w podręczniku *Podróżą na Wschód*), a także *Hymn [Smutno mi, Boże]*, określony w toku wywodu *Hymnem na morzu* (w części wypisowej zatytułowany znów odmiennie – *Hymn o zachodzie słońca na morzu*)³³. Do dwóch utworów z tego okresu napisał badacz obszerniejsze komentarze.

Ową *Podróż na Wschód* przedstawił jako naśladowanie *Don Juana* George’a Byrona, stanowiące jednocześnie przygotowanie do późniejszego układania *Beniowskiego*. Widoczne w poemacie poetyckie próby nie wywołały uwagi autora podręcznika, który szczególnie nisko ocenił częste, aczkolwiek według niego nie najlepiej wprowadzane zmiany stylów i nastrojów. Za zasługujące na uwagę partie tekstu uznał natomiast umieszczony w części wypisowej opis Zatoki Korynckiej oraz *Grób Agamemnona*³⁴. Ten drugi fragment zyskał jednocześnie pochwałę i napomnienie za poetycki obraz patriotycznego bólu: dobrze przyjęto formę i sugestywne opisy uczucia, zaś skrytykowano zakończenie za niedopuszczalne „kilka słów obelgi dla ojczyzny”³⁵; usterkę starano się tłumaczyć przepełniającym poetę cierpieniem, którego emigrant nie był w stanie przezwyciężyć.

Kilka ustępów przeznaczył badacz omówieniu *Ojca zadżumionych*, czyli opowiadanej przez lekarza historii Araba, który podczas kwarantanny stracił żonę i siedmioro dzieci. W poemacie Tarnowski dostrzegł – jak to określił – „artystyczne arcydzieło”, ukazujące autentyczny smutek oraz pogłębiającą się rozpacz mężczyzny. Rzadko ze słów komentarza odnośnie do dzieł Juliusza Słowackiego można było wyczytać bezwarunkowy podziw, a wysoka ocena warsztatu poety w zestawieniu z innymi znamienitymi literatami raczej się nie zdarzała. W przypadku *Ojca zadżumionych* było zgoła odmiennie:

³¹ Szerzej na temat rozróżnienia między komunikacją prymarną i sekundarną patrz: Z. Uryga, *Podręcznik jako narzędzie kształcenia literackiego w szkole średniej*, [w:] *Prace z dydaktyki literatury i języka polskiego*, t. 3, Kraków 1986, przyp. 8, s. 206.

³² Z tego okresu pochodziły umieszczone w części wypisowej wiersz *Rozłączenie* oraz fragment listu do matki z 21 sierpnia 1834 r.; S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 358, 363–368.

³³ *Ibidem*, s. 358–359.

³⁴ *Ibidem*, s. 360–363.

³⁵ *Ibidem*, s. 303–304.

Sławny *Więzień z Chillonu* Byrona, rozmiarami a poniekąd treścią podobny [...], nie może przecie równać się z *Ojcem zadżumionych*, który tym jeszcze zasługuje na uwagę, że jest jednym z niezmiernie rzadkich w poezji świata wyrazów boleści rodzicielskiej. Jakim sposobem zdołał ją tak odgadnąć i oddać człowiek, który nigdy nie był ojcem, to już tajemnica poetycznej intuicji Słowackiego³⁶.

Po raz drugi historyk literatury zwrócił baczniejszą uwagę uczniów na umiejętność konstruowania psychiki postaci fikcyjnych przez Słowackiego. Odczytywanie i sugestywne odtwarzanie ludzkich namiętności postawiono za wzór dla naśladowców, a niebywałe zdolności wyobraźni wyjątkowo zyskały uznanie w oczach galicyjskiego znawcy. Już przy omawianiu następnych dzieł nad wyraz rozwiniętą imaginację uznano – przeciwnie – za przyczynę niskiego poziomu artystycznego tekstów.

Wydany wspólnie z *Ojcem zadżumionych* oraz *W Szwajcarii* poemat *Wacław* scharakteryzowano jako nieprawdopodobną, a równocześnie miernie wykonaną spowiedź otrutego przez żonę starca, w którego biografii miały się realizować dalsze dzieje bohatera *Marii* Antoniego Malczewskiego. Za dyletancką, skreśloną najgorzej ze wszystkich utworów Słowackiego, uznano historię Dantyszka, napisaną już po podróży na Wschód, znów nieprecyzyjnie zatytułowaną w podręczniku jako *Piasta Dantyszka poemat o piekle*. Awersja wobec dzieła mogła się wzmacniać pod wpływem osobistych antypatii Stanisława Tarnowskiego odnośnie do budzących odrazę fragmentów, które raziły go nawet w twórczości Adama Mickiewicza czy Seweryna Goszczyńskiego³⁷.

W wydawaniu sądów estetycznych kierował się Tarnowski zasada, że piękno nie lubi skrajności, zasadza się na wdzięku i harmonii, prostocie i prawdzie³⁸.

– konstatował Lech Słowiński, zauważając jednocześnie, że poglądy o przesadnej rubasznosci czy niezadowolającym poziomie artystycznym utworu uwarunkowane były złamaniem klasycznych wyznaczników piękna w utworze.

Stanisław Tarnowski więcej przymiotów dostrzegł w *Lilli Wenedzie*, której zawartość znacząco uprościł, podając w zaledwie jednym zdaniu: „Za treść ma

³⁶ *Ibidem*, s. 304. S. Tarnowski napisał przedmowę do *Pism zbiorowych wierszem i prozą* Franciszka Dzierżykraj-Morawskiego, t. 1, Poznań 1882, w których zamieszczono przekład poematu G. Byrona.

³⁷ L. Słowiński pisał, że „raził go [S. Tarnowskiego – M.K.] zły pan z II cz. *Dziadów* «rysami zbyt energicznymi i jaskrawymi», nie mógł darować Goszczyńskiemu «złowrogich świstów wiatrów, puszczyków i szubienic»”; *idem*, *Nauka...*, s. 239. W sprzeczności z celami wychowawczymi bądź ideałami etycznymi stały także inne utwory J. Słowackiego – *Kordian*, *Mazepa* czy *Balladyna*. Por. W. Sawrycki, *W świetle etycznej ostrożności oraz O wychowawczą nienagannosc literatury*, [w:] *idem*, *Wiedza...*, s. 19–25.

³⁸ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 239.

przyjście Lecha i wytepienie dawniej tu osiadłego ludu Wenedów”³⁹. Ten wchodzący w skład cyklu przedchrześcijańskiego poemat uznany został za jedno ze znaczących dzieł Juliusza Słowackiego, a z pewnością doskonalsze od *Balladyny*, bo utrzymujące w większości tekstu wewnętrzną spójność i logikę⁴⁰. Za mogącą wyrządzić najwięcej szkody w umysłach i systemie wartości młodych czytelników uznano – podobnie jak w wymienionej zaledwie tragedii *Beatrix Cenci* – naczelną ideę tekstu, czyli niemożność okiełznania piekielnych sił.

Supremacja zdań oceniających, zastosowanych w części rozważań przybliżających *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* oraz *Lilę Wenedę*, wypełniała funkcję rozwijająco-wychowującą podręcznika. Przejawiała się ona głównie w trosce o wspomniane wcześniej morale gimnazjalistów, jak też realizację teleologicznych założeń kształtowania ich uczuć etycznych i estetycznych. „Każdy zestaw tekstów stanowił (zawsze) kreację swoistego modelu, będącego nośnikiem właściwych temu modelowi wartości”⁴¹ – konstatował współczesny badacz galicyjskich podręczników, Jacek Kolbuszewski, potwierdzając zapatrywania Tarnowskiego, traktowane jak *sui generis* zasadę ówczesnych wypisów.

Lektury proponowane dla poszczególnych poziomów edukacyjnych z założenia miały kształtować osobowość czy system aksjologiczny młodego adepta kultury literackiej. Rolę drogowskazów odgrywały obowiązujące na przełomie wieków koncepcje pedagogiczne, w tym także założenia dydaktyki czynnościowej, zmierzającej do praktycznego korzystania z doskonalonych w szkole umiejętności polonistycznych⁴². Formułowane przez Stanisława Tarnowskiego wartościujące opinie wobec sugestywnie zinterpretowanych dzieł Słowackiego *expressis verbis* wskazywały uczniom teksty deprecjonowane przez autora podręcznika. Niepokój galicyjskiego profesora zdawał się utrzymywać w nurcie wcześniejszych poglądów poznańskiego wydawcy Józefa Chociszewskiego, publikującego w czasach nasilonej germanizacji wzięte książeczki o literaturze polskiej.

³⁹ *Ibidem*, s. 304.

⁴⁰ Jako główne usterki wymieniono trzy elementy: niejasny związek Wenedów z harfami, niewytłumaczone związanie łańcuchem Lelum i Polelum oraz mgliście podane okoliczności ocalenia Derwida.

⁴¹ J. Kolbuszewski, *Zagadnienie „wartości” w galicyjskich podręcznikach literatury polskiej*, [w:] *idem, Literatura i...*, s. 16.

⁴² J. Błażejewska wyjaśniała współcześnie główne punkty dydaktyki czynnościowej, opisaną na łamach galicyjskiego „Muzeum” przez nauczyciela i publicystę ks. A. Pechnika: „Absolwent gimnazjum powinien posługiwać się poprawną, piękną polszczyzną, znać dzieje piśmiennictwa polskiego, ale przede wszystkim być człowiekiem o sprecyzowanym systemie wartości. Na moralność ucznia wpływać miały wzory zachowań zawarte w utworach literackich, a także brak jakichkolwiek fragmentów tekstów, które mogłyby wywołać «niepożądane skojarzenia»”; *idem, Kształtowanie się nowożytnej koncepcji podręcznika literatury na łamach galicyjskiego „Muzeum”*, „Edukacja Humanistyczna” 2001, t. 1, s. 108. Por. U. Krauze, *Podstawy metodologiczne dydaktyki literatury w ujęciu historycznym*, „Dydaktyka Literatury” 1982, t. 5, s. 25–54.

[...] Tylko starsze osoby i posiadające pewien stopień wykształcenia mogą czytać z pożytkiem pisma Słowackiego; dla młodzieży zaś i mniej wykształconych czytanie poezji Słowackiego łatwo może zrodzić zamieszanie pojęć, w ogóle wywrzeć wpływ szkodliwy⁴³

– zastrzegali autor, mimo zaszerzegowania poety do triady najpopularniejszych polskich literatów. Powyższe strategie, realizujące funkcję rozwijająco-wychowującą, a stosowane również przez innych galicyjskich autorów podręczników w procesie kształtowania osobowości młodych ludzi, podsumował współcześnie wrocławski dydaktyk i badacz galicyjskiej szkoły Mieczysław Inglot, pisząc:

Praktyka szkolna [...] była stale widownią sporu o to, aby cel wychowawczy, czyli zewnętrzna wobec tekstu strategia pedagogiczna, nie realizowała się kosztem immanentnych właściwości tekstu, jego poziomu artystycznego, jego integralności, a także rangi autora. Napięcie między wymogami strategii pedagogicznej a autonomią tekstu literackiego zaostrzało się wyraźnie w podręczniku⁴⁴.

Nadrzędne cele pedagogiczne prowadziły również do zmian, poprawek czy korekt dokonywanych w oryginalnych tekstach literackich, modyfikacje zaś miały eliminować niepożądane czy też „niebezpieczne” fragmenty⁴⁵.

Nieco odmiennie zaprezentowano w wypisach kolejny utwór, *Beniowskiego*. Poematowi kończącemu drugi okres twórczości Juliusza Słowackiego patronowały ironia Lodovica Ariosta (według zapewnień poety) bądź gorycz George’a Byrona, uznana za szkodliwą dla całości dzieła (zgodnie z poglądami autora podręcznika). Ten żartobliwy i bohaterski zarazem utwór został scharakteryzowany jako odpowiedź Słowackiego na krytykę oraz stronnice sądy odbiorców. *Summa summarum*, z poglądów zawartych w komentarzu można było nie bez racji wnioskować, że badacz z nieukrywaną chęcią wyrugowałby z obiegu czytelniczego warstwę dygresyjną, a popularyzował jedynie część epicką:

[Dygresje – M. K.] do osób i stosunków, nigdy zapewne nieznaczących, a dziś zupełnie zapomnianych, są dla czytelnika niezrozumiałe, obojętne i niecierpliwą go tylko albo nudzą, kiedy przerywają zajmujące i pełne wdzięku sceny lub obrazy powieści. Szkoda jest nieodżałowana, bo bez tych dodatków *Beniowski* byłby może najpiękniejszą powieścią poetyczną w naszej literaturze⁴⁶.

Banalizowanie ukazywanych przez Słowackiego wydarzeń romantycznych miało uwypuklić artyzm ujęcia konfederacji barskiej, walk o ginącą ojczyznę,

⁴³ J. Chociszewski, *Piśmiennictwo polskie w życiorysach naszych znakomitych pisarzy*, Poznań 1874, s. 154. Cele i funkcje komentarzy w galicyjskich podręcznikach omówił szerzej W. Sawrycki: *Ocena i jej kryteria oraz kontekst wychowawczy analiz i ocen*, [w:] idem, *Wiedza...*, s. 29–34.

⁴⁴ M. Inglot, *O czytance w galicyjskich podręcznikach dla niższych klas szkół elementarnych*, [w:] idem, *Literatura...*, s. 79.

⁴⁵ Dzieła J. Słowackiego uznawane za etycznie szkodliwe bądź „wychowawczo nienaganne” szeroko omówił W. Sawrycki, *Wiedza...*, s. 20 i nast.

⁴⁶ S. Tarnowski, F. Próchnicki, *Wypisy...*, s. 305.

„ślicznych” partii lirycznych i opisów, wreszcie chwalonych *quasi*-rycerskich postaci Beniowskiego czy Sawy – możliwych do odczytania w duchu gloryfikacji polskiej tradycji. Dodatkowym atutem poety miał być fakt zamknięcia w literackie formy (także w *Śnie srebrnym Salomei*, *Księdzu Marku* oraz *Horsztyńskim* – niedokończonym, podobnie jak *Beniowski*) znaczącego dla polskiej historii okresu, raczej przemilczanego przez innych romantycznych artystów.

Trzecia epoka twórczości Słowackiego upłynęła pod hasłem towianizmu i jego modyfikacji. W pierwszych zdaniach wywodu do tej części Stanisław Tarnowski tłumaczył, że poeta stał się sympatykiem nowego ruchu w wyniku nad wyraz rozwiniętej dumy i fantazji, rozbudzonego pragnienia lepszej przyszłości oraz silnej potrzeby ukierunkowania nieokreślonych dotąd przekonań religijnych. Juliusz Słowacki miał się stać wówczas „narzędziem Ducha”, a dzieła spisywać pod wpływem wizji. Podkreślono, że swoich tekstów nie weryfikował, „bo Ducha nie wolno poprawiać”⁴⁷. Przez takie postępowanie artyści „zwykły czytelnik” nie był w stanie dostrzec w nich prawdy, sensu, logiki ani spójności stylistycznej (brak tej zarzucano często również Tarnowskiemu⁴⁸) – tłumaczył galicyjski znawca gimnazjalistom, jakby *a priori* zakładając niepowodzenie w czasie dekodowania przez uczniów tekstów mistycznych Słowackiego. Współcześnie Lech Słowiński objaśniał, że przedstawione antypatyczne nastawienie do trzeciego okresu twórczości poety wynikało po części z faktu, iż Stanisław Tarnowski „nie cierpiał [...] krańcowego mesjanizmu i mistycyzmu, a za najistotniejsze czynniki wszelkiej działalności umysłowej, w tym także i artystycznej, literackiej – uznawał wyobraźnię, uczucie i rozum”⁴⁹. U Słowackiego natomiast wyobraźnia była zbyt bujna, uczuciowość nadmiernie rozwinięta, a rozum ludzki nie mógł uzurpować sobie prawa do weryfikacji przekazów Ducha. Stąd też wiadomo, że utwory z tego okresu nie zyskiwały aprobaty galicyjskiego historyka literatury. Jego sprzeciw spotęgował dodatkowo oskarżający Zygmunta Krasieńskiego wiersz *Do autora trzech Psalmów*, „politycznie błahy i fałszywy, a moralnie niesprawiedliwy, w niektórych momentach zepsuty niezrozumiałym a napuszczonym mistycyzmem”⁵⁰, a także zniekształcony przez ten sam mistyczny patriotyzm w utworze *Poeta i natchnienie* – zganionym za pełen dumy i pewności siebie proroczy ton.

Wymienionym zaledwie i nieaprobowanym przez autora podręcznika utworom przeciwstawiony został jedyny – według Tarnowskiego – godny uwagi wyjątek trzeciego okresu twórczości, czyli autorskie tłumaczenie *Księcia Niezłomnego* Pedro Calderona de la Barca⁵¹. Wpływów hiszpańskiego baroku dopatrywał się historyk literatury w naznaczonych gorącą religijnością dramatach – *Księdzu*

⁴⁷ *Ibidem*, s. 307.

⁴⁸ K. Wojciechowski, *W sprawie reformy...*, s. 550.

⁴⁹ L. Słowiński, *Nauka...*, s. 240.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 307.

⁵¹ Fragment aktu II tego utworu umieszczono w części wypisowej; *ibidem*, s. 353.

Marku i *Śnie srebrnym Salomei*. Miały one za zadanie edukować czytelników w zakresie nowej ideologii, a okazały się zawile nawet dla samego Słowackiego – jak twierdził Tarnowski⁵², zniechęcając tym samym gimnazjalistów do lektury.

Za najbardziej znaczące dzieło tego okresu historyk literatury uznał jednak *Króla-Ducha*, poemat stanowiący jeden z elementów cyklu o pradziejach Polski. Zgodnie z sugestiami podręcznikowego komentarza, na kartach poematu twórca pragnął wyłożyć tajemnicę początku, świetności i klęski swej ojczyzny, aczkolwiek nie był pionierem, ponieważ każdy polski poeta po roku 1831 omawiał te kwestie.

Rozważania Stanisława Tarnowskiego skupiły się wokół genezy poematu. Według badacza powstał on pod wpływem patriotycznego bólu (wspominanego wcześniej przy omawianiu *Grobu Agamemnona*), połączonego z mistyczną filozofią poety. Jako niezrozumiałe i trudne do zaakceptowania galicyjski profesor ukazywał pozostające w Hegłowskim kręgu pomysły Słowackiego, jak choćby wędrówkę dusz, dowody kolejnych wcieleń Ducha, który miałby dzierżyć siłę narodu, kształtować go i wychowywać. Zdecydowane *veto* znawcy wywołały hasła nowej etyki, ocenionej jako „oburzający fałsz moralny, który przez występki, okrucieństwa i znikczemnienie ma niby swój naród kształcić i podnosić”⁵³. Irracjonalności zapatrywań Słowackiego, wzmacnianych nieczytelnością dzieła czy nawet znikomym gramatycznym sensem zdań, dowodził Tarnowski, posługując się jednym zaledwie argumentem, mianowicie fikcyjnością prezentowanych zdarzeń, która wyjaśniać miała projekt wyobraźni poety, nie zaś rzeczywiste dzieje Polski, „więc nikt w to nie uwierzy”⁵⁴ – konstatował ceniący prawdę oraz klasyczne piękno poezji galicyjski historyk literatury.

Rozważania wokół *Króla-Ducha* wieńczyły fragment podręcznikowego komentarza dotyczącego dzieł Juliusza Słowackiego. W końcowych akapitach skrótowo zaprezentowano ostatnie lata życia poety, w tym m.in.: ułożony na potrzeby roku 1848 niezrealizowany plan konfederacji, ostatnie wrocławskie spotkanie z matką, rozwój choroby, przyjaźń z późniejszym biskupem Zygmuntem Szczęsnym Felińskim oraz poprawki do *Króla-Ducha*.

Warto dodać, że w usta umierającego poety włożył Stanisław Tarnowski dwuznaczne słowa: „Wszystko to głupstwo”⁵⁵, które towarzyszyć miały zamykanemu w ostatnich chwilach życia poematowi. Pozostawiając je bez komentarza, autor podręcznika nie wskazał jednoznacznie, czy Słowacki nazwał błahostką całą swoją twórczość, czy pragnął uwypuklić tym stwierdzeniem moc nieubłaganej śmierci. Dodatkowe wątpliwości w tej materii nasuwały zamykające komentarz stwierdzenia historyka literatury, który po podsumowaniu trzech okresów twórczości oraz krótkich pochwałach poezji Słowackiego pisał:

⁵² Szerzej patrz: *ibidem*, s. 307.

⁵³ *Ibidem*, s. 308.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 309.

Słabą stroną jego talentu i charakteru był brak równowagi, brak mocy nad sobą, który sprawił, że ani w dziełach ani w postępkach swoich do prawdziwej dojrzałości i zgody z sobą nigdy nie doszedł. To usposobienie niemeńskie robi go bardzo wiernym i ciekawym wyobrazicielem jego czasu, ale ono stanęło na przeszkodzie jego talentowi, że nie rozwinął się i nie doszedł do tej miary, jaką przez swoje inne własności mógł być osiągnąć [...]. W poezji polskiej, od Mickiewicza oczywiście mniejszy (co go boleśnie zawsze dręczyło), od Krasińskiego myślą nierównie mniej głęboki i potężny, ale fantazją świetniejszy, wszystkich innych poetów przewyższa Słowacki niezaprzeczenie i o wiele⁵⁶.

Można stwierdzić, iż Stanisław Tarnowski wskazał Słowackiemu trzecie miejsce w hierarchii romantycznych wieszczów, a dalsze nawet wśród wszystkich ludzi pióra pierwszej połowy wieku XIX, o czym mogła świadczyć chociażby przedstawiona w uwagach wstępnych kolejność prezentowanych w *Wypisach...* autorów. Poglądy takie nie oddawały w pełni osądu profesora Uniwersytetu Lwowskiego Antoniego Małeckiego, wyrażonego w monografii *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki* (Lwów 1866–1867), na którą autor podręcznika powołał się również w zwieńczeniu komentarza, uznając ją za „zupełnie wyczerpującą” w opisie biografii i twórczości poety⁵⁷. Lwowski monografista nobilitował niedoceniany w drugiej połowie XIX w. dorobek romantyka, choć nie krył również jego niedoskonałości. Szczątkowe pochwały Stanisława Tarnowskiego, zdominowane przez uwagi krytyczne powodowały, że uczeń ówczesnego galicyjskiego gimnazjum traktował Juliusza Słowackiego jak jednego z wielu romantycznych poetów, dalekiego od arcyzmu Mickiewicza⁵⁸.

Dzieła Juliusza Słowackiego, wpisane przez Franciszka Próchnickiego do części wypisowej, odzwierciedlały zasadniczą linię historycznoliterackiego dyskursu Stanisława Tarnowskiego. Wśród 8 propozycji na 58 stronach znalazły się kolejno: poemat *W Szwajcarii*, przeplatane streszczeniami nieliczne cytaty z *Balladyny*, cztery fragmenty *Lilli Wenedy*, dalej również wyimek z II aktu *Księcia Niezłomnego*, *Rozłączenie* – reprezentujące drobne wiersze poety, *Hymn o zachodzie słońca na morzu* oraz *Zatoka Koryncka* (z *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*), a całość zamykały cytaty z listu do matki, napisanego 21 sierpnia 1834 r. w Genewie, zawierającego relację z wyprawy w góry berneńskie. Warto zaznaczyć, że drugiej części *Wypisów polskich dla klas*

⁵⁶ *Ibidem*, s. 309–310.

⁵⁷ W bibliografii nie podano, że A. Małeki był również wydawcą dzieł zbiorowych: J. Słowacki, *Pisma*, t. 1–4, Lwów 1880; idem, *Pisma pośmiertne*, t. 1–3, Lwów 1866.

⁵⁸ Wcześniejszy autor podręcznika dla gimnazjów poznańskich umieścił J. Słowackiego na polskim Parnasie literackim, pisząc: „Słowacki mieści się w pierwszym rzędzie narodowych wieszczów polskich, tuż obok [podkr. – M.K.] Mickiewicza i Krasińskiego”; L. Łukasiewicz, *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*, Poznań 1860, s. 211. Szerzej o recepcji romantyka w Poznaniu patrz: L. Słowiński, *Szkolne losy twórczości Juliusza Słowackiego w gimnazjach Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, [w:] idem, *Z ławy szkolnej naszych pradziadów. Pisarze polscy w szkołach średnich Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, Poznań 1996, s. 140–179.

wyższych szkół gimnazjalnych i realnych nie wyposażono w ułatwiające poruszanie się po książce spis treści bądź skorowidz omawianych autorów i tytułów, mimo iż dodano drobiazgowo zestawienie pisarzy przywoływanych, a nie omówionych w podręczniku oraz objaśnienia (głównie problematycznych partii cytowanych utworów).

Publikacja Tarnowskiego i Próchnickiego od początku miała swoich wielkich zwolenników i zagorzałych przeciwników. Mimo dostrzeżonych licznych usterek przychylnym okiem patrzyli na nią galicyjscy autorzy innych wypisów – Marian Reiter, bracia Mikołaj i Antoni Mazanowscy, a także Konstanty Wojciechowski⁵⁹. Na tendencyjność i proaustriackie sympatie kolejnych wydań nie przystawali międzywojenna działaczka i publicystka oświatowa Stefania Sempołowska, a przede wszystkim galicyjscy nauczyciele bocheńscy, brodzcy, sądecki i tarnowscy, którzy żądali od Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych wręcz rugowania ze szkół austrofilskiego podręcznika, przystosowanego do akroamatycznych metod kształcenia, *id est* opartych na wykładzie polonisty oraz pracy z książką⁶⁰. Do wypisów Stanisława Tarnowskiego i Franciszka Próchnickiego, jak też innych galicyjskich komentarzy, utrzymanych w stylu ekspresyjnym, można było odnieść słowa późniejszego dyrektora i redaktora naczelnego Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych, Tadeusza Parnowskiego, który w krytycznym podsumowaniu dotyczącym dawnych podręczników obrazowo tłumaczył na łamach „Polonisty”:

Czy to była historia literatury, czy spreparowane odpowiednio wypisy – autor książki stawał się dyktatorem usuwając w cień i nauczyciela, a często – i program: realizowano bowiem podręcznik, a nie wytyczne programu. Książka taka przypominała przyprawione kompletnie danie [...], które nauczyciel podawał gotowe swym uczniom. Dobrze, jeśli potrafił posypać bodaj solą przeżycia. Czymże bowiem jest ściśle wykrojony wybór twórczości autora jak nie narzuconym preparatem? Co miał do powiedzenia nauczyciel wobec wypisów tak obmyślonych, że pozostawało mu posłusznie czytać i tworzyć obraz nie swój, ale cudzy – obraz autora książki, który wedle swego sądu wyboru dokonywał? Wraciał – syn marnotrawny – do wypisów, które na cześć skruszonego dorzynały właśnie jakiegoś pisarza przedziwnym wyborem jego poezji⁶¹.

⁵⁹ Por.: K. Wojciechowski, *W sprawie reformy...*, s. 550–553.

⁶⁰ Niespotykany wydaje się fakt, że zamysł dydaktyczny podręcznika przeczył wytycznym jednego z autorów. Jak zauważał L. Słowiński, *Wypisy...*, „rozmięły się [...] z instrukcjami metodycznymi zawartymi we *Wskazówkach* Próchnickiego, który zalecał zastępowanie wykładów rozbiorami indukcyjnymi”; *idem*, *Nauka...*, s. 243.

⁶¹ T. Parnowski, *O nowy podręcznik do nauki języka polskiego w liceum ogólnokształcącym*, „Polonista” 1938, z. 1, s. 13.

Monika Kaźmierczak

Juliusz Słowacki seen in the Stanisław Tarnowski schoolbooks
(Summary)

In the present article, it has been discussed the schoolbook comment of Stanisław Tarnowski, about life and literary output of Juliusz Słowacki. This article has taken into account specificity of Galician high school and then extracts, as well as profile of schoolbook's author.

Dominika Dworakowska-Marinow, Małgorzata Gajak-Toczek

Rzeźba, architektura i muzyka w wybranych wierszach Zbigniewa Herberta

Muzykolog, krytyk i eseista, Bohdan Pocięj (ur. 1933) w wyborze szkiców pt. *Z perspektywy muzyki* (2005) dyskretnie przekazuje myśl, że „być sztuki, jej bycie wśród nas i dla nas, jest rezultatem stałego współgrania jak też rywalizacji trzech «żywiółów»: malarskiego, muzycznego i poetyckiego”¹.

Kiedy zaś rozmawia się o twórczości Zbigniewa Herberta (1924–1998), warto by nadmienić, że obrazowość i muzyczność jego poezji istnieją obok sztuki rzeźbiarskiej i architektury. Refleksjom Z. Herberta właśnie na temat rzeźby, architektury i muzyki² poświęcamy ten artykuł. Jest on jednocześnie wynikiem naszego namysłu nad współczesną edukacją polonistyczną³, która ma na celu m.in. przygotowanie dzieci i młodzieży do odbioru różnych tekstów kultury. Czynność ta wiąże się harmonijnie z problematyką intersemiotyczności⁴.

Poezja-rzeźba

Wzmiankę o cyklu płaskorzeźb fasady katedry w Orvieto⁵ uczynił Zbigniew Herbert w książce pt. *Barbarzyńca w ogrodzie*. „Okazuje się – komentował

¹ B. Pocięj, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Warszawa 2005, s. 301.

² Korespondencje poetycko-malarskie w wybranych wierszach Zbigniewa Herberta przedstawiłyśmy w postaci referatu na ogólnopolskiej konferencji naukowej w Lublinie (25–26 IX 2006).

³ Zainspirowały nas trzy zbiory wierszy Zbigniewa Herberta: *Struna światła* (1956), *Hermes, pies i gwiazda* (1957) oraz *Raport z oblężonego Miasta* (1983).

⁴ Jako że w związku ze zjawiskiem tłumaczenia dzieła literackiego na język sztuk plastycznych i muzyki wciąż przeprowadza się badania na szeroką skalę, pomijamy milczeniem założenia teoretyczne semiotyki na rzecz przypomnienia wybranych pozycji książkowych. Por. m.in. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972; *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, red. T. Białecki, Szczecin 1996; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. St. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004 i in.

⁵ Miasto między Rzymem a Florencją.

poeta-podróżnik – że można wyrazić w kamieniu stworzenie świata (wskazujący palec Stwórcy, promieniste linie i zadarte głowy aniołów). Najpiękniejsze są narodziny Ewy. Przysadzisty Bóg Ojciec z długimi włosami wyjmując uszpiętemu Adamowi żebro, a w następnej scenie widząc Matkę Rodzaju: skłoniła głowę, czystości i słodczy pełna. Dalej prorocy rozwijają rulony, demony ciągną sznur potępionych i zgrzytanie zębami miesza się ze śpiewem aniołów siedzących na gałęziach genealogicznych drzew⁶.

W tej chwili, choć nadal będziemy mówić o rzeźbie w kamieniu, pozostawimy Herbertową prozę na rzecz jego mowy wiązanej.

W poezji o rzeźbie autor *Pana Cogito* po raz pierwszy wypowiedział się w wierszu *Do Apollina*. Tytuł „demaskującego martwość Apolla”⁷ utworu odsyła nas do trzech rzeźb boga-pasterza⁸: do „stanowiącego kwintesencję wyrafinowanego greckiego smaku”⁹ Apolla Belwederskiego, do brązowej figury Apollina z Pireusu (około 520 p.n.e.) oraz do posągu Apollina w środkowej części zachodniego przyczółku świątyni Zeusa w Olimpii.

Wersy: „kamienny / od sandałów”¹⁰, „ręce bez dłoni” (s. 23) informują jednak o potencjalnym źródle poetyckiej inspiracji, tj. o rzeźbie Apolla Belwederskiego. Kontemplując to dzieło sztuki, daje się łatwo zauważyć obuwie boga muzyki i poezji, obuwie o lekkiej podeszwie, mające zamiast przyszwypaski ze skóry; w oczy uderzają ponadto obcięte dłonie brata Artemidy.

Inny wiersz tomiku *Struna światła*, zatytułowany *Do Ateny* wywołuje z pamięci umieszczony wewnątrz Partenonu posąg Ateny Partenos. Postać bogini wojowniczej, uzbrojonej we włócznię i egidę „wykonana była z kości słoniowej, szata ze złota inkrustowanego kolorowym szkłem”¹¹. Choć podmiot liryczny nie opisał przepychu dekoracji statuy, nie omieszkiał zawiadomić czytelników o zaletach patronki prządek, tkaczek i hafciarek takich, jak: mądrość, dobroć, łagodność i pomysłowość.

Przypomnijmy, że w Attyce tejsze bogini-dziewicy przypisywano „wynalezienie oliwy z oliwek”¹².

Tymczasem towarzyszkę zabaw Ateny, Nike, uwiecznił Zbigniew Herbert w utworze *Nike która się waha*.

Córka tytana Pallasa i nimfy Styks, „oceniona w wierszu w kategoriach estetycznych («najpiękniejsza») i etycznych («najlepsza»)»¹³, niezaprzeczalnie

⁶ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 53.

⁷ D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta*, Katowice 2001, s. 85.

⁸ Mit o Apollonie jako pasterzu opublikował P. Grimal w *Słowniku mitologii greckiej i rzymskiej*. Por. P. Grimal, *op. cit.*, s. 35.

⁹ J. Boardman, *Sztuka grecka*, przeł. M. Burdajewicz, Toruń 1999, s. 24.

¹⁰ Z. Herbert, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 22. Cytaty pochodzą z tego wydania.

¹¹ J. Boardman, *op. cit.*, s. 150.

¹² P. Grimal, *op. cit.*, s. 48.

¹³ D. Opacka-Walasek, *op. cit.*, s. 98.

kojarzy się z posągiem Nike z Samotraki ukazanej w momencie, gdy ma ona stanąć na dziobie okrętu¹⁴. Rzeźba zaś rzuca światło na wiersz Z. Herberta: kobieta ze skrzydłami u ramion „staje się boginią polskich zmagani, polskich dramatów – to Nike Wyspiańskiego i rozciągającej się pod Wawelem ziemi szubienic, krzyży i nadziei”¹⁵.

Poezja-architektura

Niekłamanym zachwytem nad pięknem architektury, nie tylko klasycznej wyraził autor *Napisu* w – eksponującym oksymorony¹⁶ – utworze *Architektura*. Tej sztuce kształtowania przestrzeni osoba mówiąca w wierszu nadaje miano „sztuki z fantazji i kamienia”¹⁷. W odróżnieniu od teoretyków, podmiotu lirycznego nie interesuje matematyczna precyzja dzieł architektury, nie poszukuje on kanonu w sztuce, ani też nie ujmuje piękna architektury w liczby i proporcje. Jego po prostu olśniewa „piękno zamieszkałe / nad łukiem lekkim / jak westchnienie” (s. 38).

O ile zaprezentowany powyżej utwór jest peanem na cześć architektury w ogóle, o tyle do porządku architektury antycznej odnosi się jedna z Herbertowych próz poetyckich pt. *W drodze do Delf*. Otóż w kierunku prastarego miasta u stóp Parnasu idzie Apollo; adorator nimfy Dafne „bawi się głową Meduzy skurczoną i wyschniętą od starości”¹⁸. Widok ten budzi grozę i wstręt tak samo jak metopa¹⁹ ze Świątyni C w Selinuncie na Sycylii, na której widnieje zmagający się z Gorgoną Perseusz. Z obciętej szyi potwora, którego głowa otoczona jest węzami, wydobywa się Pegaz; skrzydlaty koń i Chrysaor²⁰ są dziećmi śmiertelnej Meduzy i Posejdona.

Nasuwa się pytanie: dlaczego poeta, wykorzystując mit Gorgony, ukazał boga muzyki i poezji z głową martwej Meduzy? Odpowiedź jest powściągliwa, ale zuchwała: „sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo”²¹ (s. 142).

¹⁴ Posąg ten upamiętnia zwycięstwo morskie.

¹⁵ B. Urbankowski, *Poezja, czyli człowiek wielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbertcie*, Radom 2004, s. 315.

¹⁶ Por. St. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, wyd. 2, Wrocław 1994, s. 133.

¹⁷ Z. Herbert, *Struna...*, s. 37. Cytaty pochodzą z tego wydania.

¹⁸ *Eadem*, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 142. Cytaty pochodzą z tego wydania.

¹⁹ Kwadratowa lub prostokątna płyta umieszczana we fryzie porządku doryckiego, oddzielana tryglifami; ozdobiona najczęściej reliefami.

²⁰ Inaczej: „Człowiek o Złotym Mieczu”.

²¹ I tym razem „postać Apollina – zauważa Stanisław Barańczak – występuje w asocjacji [...] z odczłowieczonym okrucieństwem”. Por. St. Barańczak, *op. cit.*, s. 118.

Integracja kształcenia literackiego z muzyką

Dydaktyka literatury i języka polskiego jako nauka interdyscyplinarna wykorzystuje dla swych potrzeb nie tylko rzeźbę i architekturę. Atrakcyjne dla siebie formy artystyczne odnajduje również w muzyce.

Silnych wzruszeń dostarczała ona Zbigniewowi Herbertowi²²; poeta wysoko cenił, obok Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) i Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) wykonawców muzyki romantycznej: Ludwiga van Beethovena (1770–1827), Fryderyka Chopina (1810–1849)²³ oraz Richarda Wagnera²⁴ (1813–1883). Twórca uwertur orkiestrowych, sonat na skrzypce i klawesyn oraz kościelnych kantat, J. S. Bach²⁵ wystąpił np. w zbiorze *Pan Cogito*.

Jednak w „satyrze na polskie stosunki literackie”²⁶ pt. *Co myśli Pan Cogito o piekle* niemieckiego kompozytora przedstawiono niekonwencjonalnie; poeta słowem nie odezwał się o J. S. Bachu jako nadwornym organiście i kameraliście²⁷, nie nadmienił też o ożenku kompozytora z kuzynką, Marią Barbarą, nie uczynił także wzmianki o ślepotcie mistrza muzyki organowej.

Sylwetka twórcy *Mszy h-moll* (1733) pojawia się właściwie w celu wytknięcia niektórym polskim artystom ich służalczości wobec władzy. Podmiot liryczny ironizuje na temat wysokiego poziomu zbliżającego się „Festiwalu Dwu Światów”, którego pomysłodawcą jest sam Belzebub. Uroczystość przyćmi ponoć sztukę Dantego, Fra Angelico i Bacha.

Nie najlepszej kondycji artysty dotyczy również wiersz *Portret końca wieku*, którego tytuł i treść nawiązują do utworu *Koniec wieku XIX* Kazimierza Tetmajera (1865–1940). W liryku *Portret końca wieku*, w zbiorze pt. *Epilog burzy* (1998), W. A. Mozart został przypomniany przez Z. Herberta po to, by miernoty uświadomiły sobie własną przeciętność i uzmysłowiły wartość prawdziwej sztuki. Dla autora *Rovigo* jej autentycznym twórcą był – doskonały pod względem techniki i stylu – autor niedokończonego *Requiem* (1791). Jego okazały dorobek w zakresie utworów muzycznych uważał poeta za *antidotum* przeciw jarmarczności „wyrobów” artystów mu współczesnych.

²² Bęben, skrzypce, klawesyn, harfa – instrumenty te upamiętnił Zbigniew Herbert w tomiku *Hermes, pies i gwiazda*.

²³ Por. *Fryderyk Chopin*, [w:] Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 184–185.

²⁴ W książce pt. *Barbarzyńca w ogrodzie* Z. Herbert napisał: „Wagner, komponując «Parsifala», prosił malarza Jankowskiego, aby przysłał mu szkice sieneńskiej katedry. W wyobraźni kompozytora kościół ten zbliżał się do idealnej świątyni Graala”. Por. Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 79.

²⁵ O J. S. Bachu nadmienia się również w wierszu *Ornamentatorzy* (w tomiku pt. *Hermes, pies i gwiazda*).

²⁶ B. Urbankowski, *op. cit.*, s. 366.

²⁷ *Leksykon muzyki od A do Ż*, red. S. Gibka, Warszawa 1995, s. 33.

Pamięć jeszcze jednego muzycznego geniusza, autora wielu symfonii, sonat i kantat uczcił Zbigniew Herbert w wierszu pt. *Beethoven*. Jednak nie osiągnięcia muzyki solowej i kameralnej kompozytora wzbudziły zainteresowanie poety, lecz dotkliwie cierpienia Ludwiga van Beethovena wywołane postępującą głuchotą, marskością wątroby i puchliną wodną. Podmiot liryczny zdaje relację z przykrych dolegliwości artysty:

„[...] pił ponad miarę i tanio – piwo dorożkarski sznaps
osłabiona gruzlicą wątroba odmówiła gry”²⁸.

Refleksja metodyczna

Kształtowanie zintegrowanej wewnętrznie, wielowymiarowej osoby ludzkiej²⁹ ujmowanej w wymiarze egzystencjalno-indywidualnym to z pewnością priorytetowe zadanie szkoły działającej w rzeczywistości XXI w. Narzędziem ułatwiającym osiągnięcie tego celu jawi się niewątpliwie sztuka. Obcowanie na lekcjach języka polskiego z wierszami Zbigniewa Herberta poświęconymi rzeźbie, architekturze czy muzyce, stając się jednocześnie swoistym podsumowaniem szkolnych spotkań nie tylko z literaturą, pozwoli na wieloaspektowe, holistyczne spojrzenie na wychowanka jako aktywnego, świadomego i dojrzałego uczestnika szeroko pojmowanej kultury. Zachęcamy zatem do wprowadzenia – w miejsce godzin opartych na autorytarnych stwierdzeniach nauczyciela o wielkości i doniosłości twórczych dokonań mistrza słowa – działań nakierowanych na aktywność młodzieży wspartą studiami samokształceniowymi³⁰. Lekcje poświęcone pisarstwu autora *Rovigo* stać się mogą swoistym spektaklem, w czasie którego uczeń odgrywając rozmaite role zaistnieje jako badacz rzetelnie zbierający informacje, selekcjonujący i interpretujący fakty, tworzący własne całości i prezentujący je na forum klasy.

Propozycja zestawiania utworu poetyckiego z rzeźbą, obiektem architektonicznym czy muzyką staje się ważnym krokiem zbliżającym uczniów do jądra twórczości poety kultury. W tym celu przygotowują oni w oparciu o grupowe spostrzeżenia wystąpienia realizujące zagadnienia:

²⁸ Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta*, Wrocław 1992, s. 68.

²⁹ Por. M. Jędrychowska, *Najpierw człowiek*, Kraków 1996.

³⁰ O roli samokształcenia we współczesnej edukacji zob. m.in. J. Pótturzycki, *Ucz się sam. O technice samokształcenia*, Warszawa 1974; O. J. Bruner, *Poza dostarczone informacje*, Warszawa 1978; Z. Matulanka, *Metody samokształcenia*, Warszawa 1983; H. Hamer, *Klucz do efektywności nauczania*, Warszawa 1994.

- Artysta i świat jego dokonań;
- Dialog poety z architektonicznymi wytworami człowieka;
- Rozmowa dźwięku i słowa (muzyczne fascynacje poety).

Poszczególne części mają się składać na całość, której finalnym akcentem może być przygotowanie scenariusza audycji telewizyjnej.

Realizacja przedsięwzięcia obejmuje kilka etapów³¹. Pierwszy, po zgromadzeniu bibliografii, polega na zebraniu i usystematyzowaniu przez młodzież informacji na otrzymany temat. Efektem pracy winny być projekty³² poszczególnych grup w postaci opracowań zdobytych materiałów, które reprezentanci w wyznaczonym terminie przedstawia pozostałym kolegom w klasie. Mogą to być ciekawe referaty, eseje, scenki improwizowane, etiudy pantomimiczne, listy itp. Ocenie podlegać będą:

- 1) merytoryczna wartość projektu;
- 2) oryginalność proponowanych rozwiązań;
- 3) sposób prezentacji;
- 4) estetyczna strona wytworów;
- 5) samodzielność działań;
- 6) terminowość, odpowiedzialność, sumienność;
- 7) umiejętność grupowego współdziałania.

Podczas prezentacji uczniowie doskonałą ponadto zdolność koncentracji myśli, słuchania, sporządzania zapisu, zadają pytania, wyrażają sądy i opinie. Wszystkie zespoły uczestniczą w aranżacji sali lekcyjnej, która dla potrzeb zajęć przemienia się w galerię sztuki. Na ścianach prezentowane będą reprodukcje rzeźb i obiektów architektonicznych, które również zaistnieją w wersji medialnej. Ich pokazowi towarzyszyć będzie muzyka zróżnicowana pod względem brzmienia. Nie zabraknie, oczywiście, nagrań twórców bliskich poecie. Środkiem zwiększającym atrakcyjność wystąpień z pewnością może być analiza recytacyjna wybranych liryków. W zależności od potrzeb, poziomu klasy i entuzjazmu pracę można zakończyć na tym etapie. Jeżeli jednak pomysł stworzenia programu telewizyjnego spotka się z aprobatą młodych ludzi, wówczas drugim etapem jest napisanie scenariusza. Trzeci etap polega na nagraniu audycji, która zaistnieje na forum szkoły w ramach dnia spotkania z poezją współczesną. Ogłoszenie konkursu na najciekawszą recenzję stanowić może finał całego przedsięwzięcia.

³¹ A. Miki na wyodrębnia następujące fazy postępowania: 1) wybór tematu; 2) wprowadzenie w zagadnienie; 3) dobór grup do realizacji projektu; 4) zawarcie kontraktów; 5) planowanie pracy w grupie; 6) realizacja projektu – jego ocena w trakcie pracy na poszczególnych etapach; 7) ocena wykonanych projektów; e a d e m, *Jak wykonać zadania metodą projektów. Poradnik ucznia*, Warszawa 1997, s. 9.

³² Początków metody należy szukać jeszcze przed I wojną światową w USA, potem w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Danii; propagatorami jej byli: J. Dewey, W. H. Kliparick, G. Kerschensteiner, P. Błoiński, S. Szack. W Polsce do popularyzacji metody przyczyniła się praca J. A. Stevensona, *Metoda projektów w nauczaniu*, przeł. W. Pniówna, Lwów–Warszawa 1930. Szerzej na temat metody zob. *Uczenie metodą projektów*, red. B. D. Gołębiak, Warszawa 2002.

Prezentacja projektu w jednej z łódzkich szkół

Po kilku tygodniach młodzież przedstawiała wyniki swojej pracy. Spotkania rzeźbiarsko-liryczne otrzymały formę etiud dramowych. Zajęcia umożliwiły dysputę o sposobach prezentowania świata w różnych dziełach, o środkach wyrazu właściwych dla sztuki słowa i sztuki przestrzennej, podjęcie refleksji nad ich wzajemnym stosunkiem. Teatr cieni wzbogacony fragmentami tekstów Z. Herberta: *Co myśli Pan Cogito o piekle*, *Portret końca wieku*, *Beethoven* obrazował zmaganie artysty z twórczym, światem i samym sobą. Uczniowie w swym wystąpieniu nawiązali do postaci wybitnych kompozytorów: Bacha, Beethovena, Mozarta. Ukazali ponadczasowość, uniwersalizm działania praw rządzących bytem społeczeństw. Otóż, otoczony tłumami, próbujący ukazać istnienie drugiej strony zagadnień mistrz pozostał wkrótce sam, z poczuciem, iż zyskując nieśmiertelność, skazał się jednocześnie na wyobcowanie w teraźniejszości. Dar słyszenia i pogłębionego widzenia przyniósł ból, prowadził do odkrycia prawdy o niewyrażalności tajemnicy, stał się źródłem niespełnienia. Życie wypełnione zmaganiem z duchem zrodziło fizyczne cierpienia, które często stały się dla tych zarazem zwykłych i nieprzeciętnych ludzi doznaniem ponad ich siły, równolegle bowiem z rozwojem form muzycznych postępowała degradacja fizyczna. „Cierpiący instrument ich ciała”³³ nawiązuje do paradoksu, jaki zachodził między nieśmiertelnym elementem kultury a śmiertelnym wytwórcą, między wysublimowaną treścią duchową a poniżanym przez choroby i cierpienia ciałem („wykaz [...] chorób namiętności upadków / jest równie bogaty jak lista dzieł skończonych”³⁴). Uczniowie ponadto podjęli dyskusję nad istotą i zadaniami sztuki, rolą tradycji w życiu współczesnego człowieka. Zwrócili uwagę na fakt, że „obok muzycznych olśnień wszechświata i duszy ludzkiej, zgodnych zresztą z tradycją dawnej pitagorejskiej nauki, muzyka zdobywa tu [w poezji Herberta] autonomię jako odrębny temat poetycki”³⁵. Nie dziwiła zatem konkluzja, iż stanowiąc sferę doskonałości uprawniała podmiot liryczny wiersza *Portret końca wieku* do zwerbalizowania marzeń o tym, by piękno i prawda stanowiły jedność, a ludzkie życie wyrażała harmonia. W dalszej części prezentacji wypowiedzi artystów z różnych epok stanowiły tło dla rozmowy o sztuce apollińskiej i dionizyjskiej, zbuntowanej i pogodzonej, wysokiej i popularnej. Wiele miejsca poświęcono także analizie pojęć: wolność – służalczość; swoboda – ograniczenie. Wprowadzenie stanowiła scenka pantomimiczna. Wybrany uczeń, wykorzystując plastykę własnego ciała, przed-

³³ W. Ligęza, *Herbert a muzyka*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 71.

³⁴ Z. Herbert, *Beethoven...*, [w:] *idem, Raport...*, s. 67.

³⁵ W. Ligęza, *Herbert a muzyka*, s. 74.

stawiał wyobrażenie jednego z terminów; jego kolega jako kontrpropozycję przybierał pozę ilustrującą kolejny termin; taka sytuacja wymagała z kolei odpowiedzi „pierwszego” ucznia itd. W dalszej części w trakcie dyskusji na temat etycznej odpowiedzialności artysty za jego czyny uczniowie sformułowali wniosek, że sztuka nie może podlegać gustom Belzebuba zapewniającego „spokój, dobre wyżywienie i absolutną izolację od piekielnego życia”³⁶, nie może też być tylko wypełniona retorycznym dydaktyzmem czy zimnym racjonalizmem. Powinna natomiast, podążając w stronę doskonałości, udzielać odpowiedzi na życiowe pytania, wskazywać właściwe wybory moralne. Zatem zawsze należy przywoływać „Baranka wody oczyszczenia”³⁷.

Kompozycja, barwa dźwięków, jakości muzyczne wprowadzone niekiedy jakby „podskórnie” stały się doskonałą sposobnością do wsłuchania się w rytm życia, jego wewnętrzne tętno i pulsację. Tego typu działania zakończyła uważna lektura wspomnianych tekstów połączona z propozycjami ich badawczego odbioru. W tle pojawiały się brzmienia *Cavatiny* z *Kwartetu B-dur* op. 130 Bacha³⁸ i *Requiem* Mozarta.

Dramowa technika rzeźby z kolei posłużyła członkom zespołu drugiego do przestrzennego zobrazowania treści trzech wierszy Z. Herberta: *Do Apollina*, *Do Ateny* i *Nike która się waha*. Uczniowie przez zaprezentowanie kilku sytuacji wywołali nastrój grozy, przerażenia, uświadomili ogrom nieszczęścia i cierpienia, które wiążą się ze zbrojnymi konfliktami. Dla przykładu przywołamy najciekawsze:

- scena „Walka żołnierzy” ukazywała śmierć młodych ludzi, którzy jeszcze nie zaznali miłości, nie zasmakowali życia, ich przeznaczeniem było bowiem przedwczesne „dojrzewanie do trumny”;
- obraz samotnego człowieka wobec czołgu wzmagał przekonanie o śmierci niepotrzebnej, śmierci wrogiej, smutnej;
- pole bitwy usiane nienaturalnie poskręcanymi ciałami zabitych ludzi wywołało przeraźliwą ciszę, którą przerwał spokojny, ale silny głos lektora mówiącego, że w dzisiejszych czasach nawet piękny Apollo staje się postacią o twarzy „poległego Persa”. Pokaz ilustrowały obrazy rozmaitych bitew toczone na przestrzeni dziejów, ludzkiej kaźni, męczeństwa i cierpienia. Wystąpienie kończyło urwane, niedopowiedziane zdanie: „Wojna oznacza śmierć...”, któremu towarzyszyły liczby niemo wyrażające anonimowość ofiar różnych wojen. Końcowym akcentem była prośba skierowana do Ateny, by ta „w otwarte włóczęgą / puste ciało”³⁹ każdego z nas oliwę wlała „łagodnych blasków”, by usta

³⁶ Z. Herbert, *Co myśli Pan Cogito o piekle*, s. 84.

³⁷ Z. Herbert, *Portret końca wieku*, s. 73.

³⁸ Rwany rytm epizodu środkowego wiedeński lekarz, dr Niernack, zinterpretował jako „tętno arteriosklerotyka z uszkodzonym sercem i niewydolnością wieńcową”; por. D. Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998, s. 198.

³⁹ Z. Herbert, *Portret końca wieku*, s. 26.

wyrażały całą prawdę. Umiar w mówieniu prawdy stanowi – zdaniem młodych ludzi – niebezpieczne zbliżenie do fałszu, a taka postawa byłaby „aktem kamiennym” wobec nakazów moralnych ludzkości. Obraz cierpienia nie może być tylko „posagową” mową, musi być wciąż żywy, obecny w świadomości współczesnego, pozbawionego jednoznaczności, świata, w którym nie da się w sposób trwały wpisać męstwa, dobra i piękna w oderwaniu od zła, kłamstwa, okrucieństwa i mierności. Wypowiedziom towarzyszyły reprodukcje antycznych rzeźb: Apolla Belwederskiego, posagu Ateny Partenos i Nike z Samotraki.

Członkowie zespołu trzeciego zajmujący się związkami twórczości Z. Herberta z architekturą swoje wystąpienie rozpoczęli od medialnej prezentacji cenionych zabytków. Uczniowie podziwiali budowlę Akropolu, Koloseum, Luwru, kamieniczki krakowskiej starówki, łódzkiej secesji. Zwracali uwagę na bogactwo ornamentyki, detale właściwe dla rozmaitych stylów, miękkość i falistość linii zamkniętych w bryłach budynków. Bliskie im było zatem przeświadczenie podmiotu lirycznego wiersza *Architektura* wyrażającego podziw dla twórczych dokonań człowieka, który nawet materiał tak twardy jak kamień przekształcił w piękno „zwiewne jak westchnienie”. Statyczne budowle bowiem paradoksalnie zamknęły w sobie nieskończony ruch, taniec, falowanie. Mit o Meduzie stanowiący podstawę do Herbertowej refleksji o istocie sztuki w prozie poetyckiej *W drodze do Delf* stanowił możliwość do refleksji nad prowokacyjnym zestawieniem pary pojęć: harmonia i okrucieństwo i próbę poszukiwania odpowiedzi związanej z kwestią zawartą w pytaniu: czy doskonałość nierozłącznie związana jest ze złem? Apollo, patron Muz, protektor artystów, symbol sztuki doskonałej przesłaniem dla przybywających do wyroczni pielgrzymów uczynił kontrowersyjne zdanie: „Sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo”⁴⁰. Niesiona przez niego głowa jednej z gorgon uosabiała okrucieństwo, odczłowieczone zło. Antyczny bóg interpretowany był zatem także jako symbol obojętności moralnej dla przejawów okrutnej doskonałości. Doświadczenia ludzkości na przestrzeni dziejów doprowadziły człowieka do wydziedziczenia z mitycznej krainy Arkadii. W tym kontekście młodzież wskazała konieczność podjęcia próby odzyskania owego dziedzictwa. Pracę grupy wzbogacały rozmaite obrazy ukazujące okrucieństwo człowieka, wiodące do spostrzeżenia, iż cierpienie rodzi wielką sztukę.

Rozważania kończyły uczniowskie spostrzeżenia o charakterze ewaluacyjnym. Młodzież otrzymała karty graficzne. Na jednej z nich narysowana była walizka, a w dolnej części widniał napis: „mocne strony – co chcesz zabrać”; na drugiej zaś widniał kosz i podpis: „słabe strony – co chcesz wyrzucić”. Analiza ankiet pozwala na stwierdzenie wysokiego poziomu zaangażowania uczniów, którzy poprzez rozmaite działania dotarli do głębszych struktur tekstów poetyckich,

⁴⁰ Idem, *W drodze do Delf*, s. 142.

a odczytując je w innym języku wypełnili obszary czytelniczych konkretyzacji. Młodzież podkreślała niebanalność zajęć, ich nieszablonowość, możliwość głębokiej interioryzacji treści tekstów lirycznych, satysfakcjonującej pracy w zespole, twórczego rozwiązywania problemów, wychodzenia poza schemat, posługiwania się wyobraźnią. Wielokrotnie pojawiły się wypowiedzi, wskazujące na konieczność kilkakrotnej lektury tekstu, porównywania dzieł rzeźbiarskich, architektonicznych i muzycznych, uświadomienia sobie, że każde z nich mówi wielkie rzeczy o zwykłym prostym człowieku. Kultura, także ta sprzed wieków, zaistniała jako żywy element współczesności, element, za pomocą którego można budować własny świat również w XXI w. Do często powtarzanych określeń należały ponadto słowa: twórczość, kreatywność, możliwość uczenia się przez działanie. Wreszcie dwóch uczniów stwierdziło, że na takich lekcjach „ściagi” i bryki są po prostu nieprzydatne. One właśnie znalazły się w koszu.

Wydaje się zatem, iż uznać należy działania polonisty prowadzące od słowa do znaku pozaliterackiego, symultanicznie powiększające przestrzeń aksjologiczną zdeterminowanej refleksji o sensie życia, celu i przeznaczeniu *homo sapiens*. Uczniowie poprzez demaskację, demitologizację, zabiegi komparatystyczne, uważną lekturę, dopełnienie i aplikację języka sztuki indywidualnymi doświadczeniami tworzą właśnie dzięki sztuce własny system wartości, będący fundamentem ich człowieczeństwa. Przygoda intelektualisty, szukającego celu i sensu istnienia nie kończy się nigdy. I to za sprawą dawnych zagadek, jak i tych, które dopiero się tworzą. A to, co było, nie przestając istnieć, nabiera nowych znaczeń, których odczytanie jawi się doniosłym aktem tworzenia świata i samotworzenia siebie w otaczającej rzeczywistości.

Dominika Dworakowska-Marinow, Małgorzata Gajak-Toczek

Sculpture, architecture and music in Herbert's poetry (Summary)

The paper deals with inter-semiotic relation of texts written by Zbigniew Herbert (1924–1998), especially with a poetic form of „translating” non-literary art into a language of lyrics. The main observation field concerns inter-textual relations, an artistic style of translation and a style correspondence between arts: poetry, sculpture and music. There are some suggestions about the creative way of teaching Zbigniew Herbert in secondary school.

Aneta Krasińska

Teksty literatury wysokiej w odbiorze uczniowskim w świetle ankiety

*Przeżycie przez wszystkich tych samych wielkich dzieł literatury
– to danie podstawy do zrozumienia siebie. Siebie jako jednostki,
wyodrębniającej się z reszty społeczeństwa własnym światem odczuć
i innych ja, które także cierpią, walczą, pragną i szukają radości.*

H. Radlińska¹

Młodzi czytelnicy zazwyczaj mają świadomość tego, że warto czytać teksty, które w przeszłości odegrały znaczącą rolę, ale jednocześnie odbierają to w kategoriach przymusu, czytanie bowiem podporządkowane jest trzem dyrektywom: przygotowaniu, wykonaniu i kontroli. Lektury narzucane przez szkołę należą do literatury wysokiej. Odznaczają się oryginalnością i wyjątkowymi walorami artystycznymi, przez co nierzadko bywają dość trudne w odbiorze. Czytanie „dla siebie” to lektura „wbrew” szkole. Uczniowie w wybieranych przez siebie utworach poszukują prostej fabuły, wątku miłosnego, niespodzianki, odrobiny strachu, a nawet fantazji, a przede wszystkim szczęśliwego zakończenia oraz przystępnego stylu i języka. Często zatem sięgają po literaturę popularną. Młodzież oczekuje, że literatura nie będzie wymagała większej koncentracji ani wysiłku intelektualnego. Dlatego też wśród kanonu lekturowego istnieje podział na teksty przystępne, które czyta się szybko i które nie wymagają specjalnego przygotowania, oraz na utwory trudne.

Wśród utworów literackich omawianych na różnych poziomach kształcenia znajdują się zarówno gatunki popularne, jak i wysokoartystyczne. Dzieci stopniowo wchodzą w kontakt z utworami, z którymi na co dzień raczej się nie spotykają. To polonista inicjuje kontakty młodego czytelnika z różnymi gatunkami literatury wysokoartystycznej. W szkole podstawowej uczeń przede wszystkim kształci technikę czytania, ćwiczy umiejętność abstrahowania i uogólniania, dlatego też na lekcjach języka polskiego dominują gatunki popularne, jednakże chociażby dzięki utworom lirycznym uczeń zaczyna poznawać gatunki wysokie.

¹ H. Radlińska, *Książka wśród ludzi*, Warszawa 2003, s. 27.

Wiele programów wprowadza też fragmenty epopei oraz tragedii, dzięki czemu w gimnazjum uczeń ma już pewne doświadczenia czytelnicze związane z odbiorem gatunków wysokich. Dzięki umieszczeniu w programach nauczania hymnu Polski dzieci mogą wskazać jego główne cechy gatunkowe.

Recepcja literatury wysokoartystycznej może przysporzyć uczniowi wielu trudności, stąd bardzo ważna jest odpowiednia pomoc nauczyciela polonisty. Aby owej pomocy mógł udzielić, powinien dobrze poznać preferencje czytelnicze swoich uczniów. Tu pomocne mogą być wyniki ankiety przeprowadzonej wśród uczniów najstarszych klas trzech etapów kształcenia. Dla uzyskania wiarygodnych i względnie miarodajnych efektów badania zostały przeprowadzone w różnych szkołach w obrębie centralnej części województwa mazowieckiego².

Zaledwie 5,0% respondentów uczęszczających do szkoły podstawowej wyraziło zainteresowanie utworami poetyckimi. Wynik ten świadczy o tym, że nie lubią czytać gatunków lirycznych, które właśnie w zdecydowanej większości przynależą do literatury wysokoartystycznej. Tym bardziej dziwi fakt niewielkiej popularności liryki, gdyż utwory tego rodzaju dzieci poznają jeszcze we wczesnym dzieciństwie. Najpierw są to proste rymowanki i kołysanki, które cechuje rytmiczność i melodyjność, następnie w klasach z nauczaniem zintegrowanym są to wiersze znanych polskich poetów, które poruszają tematy bliskie młodym czytelnikom. W klasach starszych szkoły podstawowej uczeń zna podstawy teorii literatury, potrafi zatem właściwie określić poszczególne rodzaje literackie. Wielokrotny kontakt z poezją zarówno w szkole, jak i w domu pozwala pokonać barierę lęku i uwierzyć w swoje możliwości intelektualne. Z wiekiem jednak obcowanie z poezją staje się zjawiskiem coraz rzadszym. Panuje tu opinia, że dorastające dziecko nie potrzebuje już lektury rodziców. Nic bardziej błędnego. Odejście od modelu głośnego czytania na dobranoc zubaża świat doznań estetycznych dziecka, które, nawet jeśli w stopniu bardzo dobrym opanowało technikę czytania, nie powinno być pozbawione możliwości stałego obcowania ze słowem czytany. Z wiekiem bowiem dziecko zwraca uwagę na inne elementy kultury żywego słowa. Mniej ważna staje się rytmiczność utworu, zaś

² Prace badawcze prowadzone były w dwóch etapach. W gimnazjum i szkole podstawowej ankieta została przeprowadzona w czerwcu 2006 r., zaś w liceum – w lutym 2007 r. Ogółem wzięło w niej udział 362 uczniów najwyższych klas poszczególnych etapów kształcenia, w tym 173 ze szkół miejskich i 189 ze szkół wiejskich. 204 z nich to dziewczynki, a 158 – chłopcy. Ankieta była anonimowa, choć dla dobra badań wymagała określenia przez respondenta płci i miejsca zamieszkania.

W obrębie szkoły podstawowej badaniom zostali poddani uczniowie klas VI z czterech placówek, w tym trzech wiejskich (gmina Baranów i gmina Szymanów) i jednej miejskiej (powiat zachodni warszawski), ogółem 112 uczniów. Badania ankietowe przeprowadzone wśród uczniów gimnazjów objęły 118 uczniów klas III z dwóch szkół wiejskich w gminie Baranów i dwóch miejskich, w tym jedna z powiatu sochaczewskiego, a druga – zachodniego-warszawskiego. Najstarszą grupę respondentów stanowili uczniowie III klas liceów z dwóch szkół w Sochaczewie i w Błoniu. W sumie w badaniu ankietowym wzięło udział 132 licealistów.

do głosu dochodzi: akcent, intonacja, barwa głosu. Na tym etapie kształcenia zachodzi zjawisko polegające na osłabieniu zainteresowań czytelniczych oraz odrzuceniu literatury wymagającej krytycznego myślenia. Liryka budzi lęk w oczach uczniów, a tym samym staje się coraz bardziej nie lubiana i nierozumiana. Pomocne może się okazać postawienie uczniów w sytuacji autora tekstu. Tworzenie nawet krótkich rymowanek wymaga wielu prób i niebawem cierpliwości, a ponadto pokazuje uczniowi, jak trudno jest sprecyzować własne myśli i wrażenia. Ćwiczenia nie tylko pozwalają rozwijać wyobraźnię, lecz także skłaniają ucznia do poszukiwań precyzyjnych sformułowań, świadomego stosowania środków artystycznych, a przede wszystkim wielokrotnego powracania do tego, co już napisane w celu dokonania kolejnych poprawek. Wszystko to powoduje, że uczeń przełamuje stres przed wyrażaniem subiektywnych opinii w niecodzienny dla niego sposób. Poezja musi się odrodzić w świadomości uczniowskiej. Jak pisze S. Bortnowski: „Praca z poezją powinna się także, jak praca nad wierszem, rodzić z natchnienia, z jakiegoś arcydziwnego, arcyszaleńczego, arcymądrego pomysłu”³. Jedynie w takim wymiarze poezja jest w stanie powrócić do łask polskiej szkoły. Gra konwencjami, słowem i obrazami powinna przyczynić się do rozwoju wrażliwości estetycznej, ale również powinna zainspirować odbiorców do działania. Ważny staje się tu postulat szacunku wobec hipotezy interpretacyjnej. Każdy uczeń ze względu na inne doświadczenia czytelnicze, rozwój intelektualny, zainteresowania i wrażliwość może w sposób subiektywny pojmować wymowę dzieła. Interpretacja musi pozostawać w kręgu tematycznym określonym przez autora, ale nie może podlegać jednoznacznym i bezwzględny schematom. „O ile «domysł struktury dzieła» w modelu Chrzastowskiej niby intuicyjnej, faktycznie jest wyborem elementów o zasadniczej funkcji w utworze dokonany przez nauczyciela, który poprzez polecenia steruje opisem, analizą i interpretacją, o tyle w mojej koncepcji uczeń rzeczywiście dokonuje intuicyjnej interpretacji i sam ją potwierdza bez odwołań do pojęć teoretycznych”⁴. Nauczyciel-przewodnik naprowadza na właściwą drogę, ale dalej uczeń musi mieć możliwość podążać nią samodzielnie, według własnej koncepcji. Doskonałym pomysłem sprawdzenia poziomu rozumienia liryki jest przekład intersemiotyczny. Pozwala on za pomocą różnych środków wyrazu pokazać sferę emocji i wrażliwość czytelnika. Technika ta gwarantuje uczniowi możliwość wyrażenia własnych doznań, których inspiracją jest tekst. Lepszemu zrozumieniu i zapamiętaniu wymowy artystycznej utworu lirycznego sprzyja zaangażowanie różnych zmysłów, stąd pomysł polegający na malowaniu ilustracji do wiersza albo stworzeniu jednego symbolu opisującego go. Pomocne może być również zróżnicowanie barw i ich dobór zgodny z charakterem tekstu. W przyszłości

³ S. Bortnowski, *Scenariusze półwariackie, czyli poezja współczesna w szkole*, Warszawa 1997, s. 4.

⁴ *Ibidem*, s. 11.

zaowocuje to głębszą świadomością wobec różnych dzieł plastycznych. Wyrażanie emocji powstałych jako skutek analizy wiersza ma ogromny wpływ na kształtowanie wrażliwości emocjonalnej młodego człowieka. Ujawniane uczucia burzą barierę pomiędzy światem dziecka i światem kreowanym przez podmiot liryczny. Wkraczanie na nowe tereny przynosi wymierne korzyści dla osobowości ucznia. Nie tylko rozwija się emocjonalnie i intelektualnie, lecz ma także możliwość pokonania wstydu i lęku przed nauczycielem i rówieśnikami. Tego typu ćwiczenia pozwalają przekonać ucznia o jego własnych możliwościach i mogą zapoczątkować w nim otwartość wobec liryki.

Analiza ankiet pokazała, że uczniowie szkoły podstawowej rozumieją, czym są teksty literatury wysokiej. Na liście tekstów, które dzieci poznały we fragmentach, a chciałyby przeczytać w całości, najwyższej sklasyfikowane zostały dwa utwory literatury wysokiej: *Balladyna* (16,0% głosów respondentów) i *Pan Tadeusz* (11,0% głosów respondentów). Uczniowie, poznając te teksty w szkole podstawowej jedynie we fragmentach, mają możliwość obcować z zupełnie nowymi gatunkami, z którymi wcześniej nie mieli do czynienia. Wkraczają na zupełnie nowy grunt, a trafność doboru fragmentów może wpłynąć na poziom dalszych kontaktów z dziełem. Dlatego też, rozpoczynając pracę z tekstem literatury wysokiej, należy stopniowo „oswajać” ucznia z zupełnie innym stylem pisanego, językiem czy środkami artystycznymi. Wybierając poszczególne fragmenty, warto mieć na uwadze zainteresowania, ale i możliwości percepcyjne. Najlepiej pokazywać to, co dziecku jest najbliższe, a tym samym dla niego najłatwiejsze.

Obydwa utwory cechuje trudny dla dziecka język. W tym wieku czytelnik nie zadowala się jedynie melodyką tekstu, oczekuje pełnego zrozumienia treści, w innym razie wycofuje się i porzuca proces czytania bądź przestaje skupiać się na treści, a celem samym w sobie staje się odczytanie kolejnych wyrazów, zwrotów, zdań, tzw. bierne czytanie. Działania tego typu niczego nie wnoszą do świadomości czytelniczej, wpływać mogą jedynie na ćwiczenie techniki i tempa precyzyjnego czytania, ale brak zrozumienia meritum jest jednoznaczny z nieznaną treścią tekstu w ogóle. Uczeń nie ma możliwości wykorzystania swej wiedzy związanej z tekstem literackim w działaniach praktycznych na lekcji i w trakcie odrabiania pracy domowej.

Zaskakujący zdaje się fakt, że właśnie te utwory były najczęściej wybierane przez szóstoklasistów jako interesujące, a tym samym warte poznania w całości. Teksty te budzą różnorodne odczucia wśród czytelników. Można zatem mówić i o akceptacji, i o częściowej bądź całkowitej negacji. Postawa jest uzależniona od wielu czynników zewnętrznych oraz wewnętrznych. Jak wiadomo, gatunki wysokie wymykają się konwencji, cechuje je oryginalność. Nie zdoła dostrzec tego ten, kto nie opanował w sposób biegły techniki czytania. Powierzchnowe odczytanie jest aktem, który nie daje możliwości zainicjowania jakichkolwiek

działań związanych z analizą i interpretacją tekstu. Uczeń już na początku czytania nie może się zniechęcić czy też znudzić, gdyż czytanie będzie kojarzone z przykrym obowiązkiem, a w takim wypadku raczej brak jest szans na szczególną mobilizację i akceptację wobec polecenia przeczytania lektury. Proces poznania tekstu powinien być poprzedzony ćwiczeniami przygotowującymi do prawidłowego odbioru. W każdym utworze jest coś, czym można uczniów zainteresować, trzeba jedynie to znaleźć. W przypadku tych gatunków warto też pokazać uczniom, że forma nie musi zniechęcać i wzbudzać negatywnych odczuć, dlatego też godne zauważenia wydają się wszelkiego rodzaju ćwiczenia oparte na parafrazie tekstu. Zabawa słowem nie tylko korzystnie wpływa na proces recepcji tekstu, ale również przyczynia się do lepszego opanowania pamięciowego informacji i wykorzystania zdobytych w ten sposób wiadomości do działań praktycznych. Niebawale istotne wydaje się zaangażowanie wielu zmysłów w proces poznania gatunków literatury wysokiej, co pomoże ukształtować postawy twórcze. Słowo, gest i obraz są w stanie wzmocnić reakcje odbiorcy.

W tym miejscu może nasunąć się pytanie o to, czy nie jest to profanacja sztuki wysokiej? W jakim stopniu mamy prawo „nagiać” konwencję? W którym momencie literatura wysoka przestanie nią być? Nie możemy jednak zapominać, że to, czy owa sztuka trafi do odbiorcy, zależy od niego samego i warunków, jakie zostaną stworzone do tego, aby proces poznania miał w ogóle miejsce. Nie można wymagać od dzieci i młodzieży, aby bez działań wspomagających z zewnątrz samoistnie wykazywały zainteresowanie gatunkami wysokimi. „Podane” jednak w przystępnej formie, mają szansę przetrwać w świadomości młodego odbiorcy literatury.

Tym, co zdecydowanie może podobać się młodym czytelnikom w owych utworach jest fakt, że, jak sami twierdzą: „Jest to coś zupełnie innego, niż dotychczas czytaliśmy”, „Dość szybko się czytało”, „Ciekawe i poważne tematy”, „Dość prawdziwe sytuacje”.

Uczniowie dostrzegają realizm postaci i wydarzeń. Dramatyzm sytuacji raczej nie jest czymś nowym, mają z nim do czynienia na co dzień, chociażby w środkach masowego przekazu. W przypadku fragmentów *Balladyny* zaletę stanowi również niewielka liczba wydarzeń, które przekazują wartości ponadczasowe, a zatem znane również młodym czytelnikom. Tragiczne, niepozostawiające żadnych wątpliwości, zakończenie ma głęboką wymowę moralną, którą uczniowie na tym etapie kształcenia są w stanie dostrzec i zrozumieć. Poczucie sprawiedliwości oraz uczciwość jest jeszcze bardzo wyraźnie osadzona w ich świadomości. Dramatyczne zakończenie utworu ma szansę obudzić ich wrażliwość, ale i obiektywizm w ocenie wydarzeń. Dotychczasowe pomysły na rozwiązanie akcji, które znane były chociażby z baśni, również miały wymiar emocjonalny, a przy tym głęboko moralny. Młodzi czytelnicy zdają sobie sprawę z konsekwencji grożących za łamanie prawa czy kodeksu moralnego. Nigdy

jednak nie spotkali się w żadnym tekście literackim z tyloma tak dramatycznymi wydarzeniami, poprzedzającymi scenę kończącą tragedię. Specyfika tego dzieła literackiego polega na umiejętnym łączeniu elementów realistycznych i fantastycznych, z czym spotykają się już uczniowie klasy IV podczas analizy baśni. Zachowanie postaci fantastycznych zazwyczaj wykracza poza konwencje, jest zatem nieodgadnione i zasadniczo wpływa na przebieg akcji. Fakt ten sprzyja budowaniu napięcia oraz dodatkowego zaangażowania w recepcję tekstu.

Dużym zainteresowaniem w przypadku tragedii i epopei cieszy się również forma. Młodzi czytelnicy sami dostrzegają „zalety” gatunków dramatycznych, w których nie ma opisów przeżyć czy krajobrazu. Ich funkcje przejęły didaskalia. To z kolei powoduje, że najważniejsza jest sama akcja i bohaterowie, którzy w niej uczestniczą, tło natomiast pozostaje w sferze wyobrażeń. Dodatkowym elementem wpływającym na atrakcyjność gatunków dramatycznych w ogóle jest możliwość wystawienia ich na scenie szkolnego teatru. Uczniowie już w szkole podstawowej bardzo chętnie podejmują się realizacji przedstawienia teatralnego. Dzięki niemu opanowują pamięciowo obszerne fragmenty tekstu, czego nie byłoby w stanie zrobić w innych warunkach. Angażują się emocjonalnie w przebieg akcji, przezwyciężają lęk przed występem, opanowują treść, gdyż celem nadrzędnym staje się stworzenie nastroju poprzez ukazanie zupełnie nowych kreacji aktorskich. Pomijając wartości wychowawcze płynące z pracy w grupach, w wielu uczniach ujawnia się postawa kreatorów działań artystycznych.

Pan Tadeusz jako wybitne dzieło literatury polskiej w całości poznawane jest dopiero w liceum czy technikum. Jednakże uczeń systematycznie z nim obcuje zarówno w szkole podstawowej, jak i w gimnazjum. To, jak będą wyglądały owe kontakty z konkretnymi fragmentami tego utworu, może przełożyć się na dalsze zainteresowanie tekstem, ale również na podejście uczniów do innych utworów tego gatunku. Epopeja sama w sobie ma raczej niewielkie szanse zainteresować przeciętnego ucznia, dlatego też wymaga wielu różnorodnych działań mających wspólny cel: uatrakcyjnienie kontaktów odbiorcy z tekstem.

W epopei mamy wiele rozbudowanych opisów krajobrazu czyli to, co zazwyczaj zniechęca ucznia do czytania, gdyż opóźnia tempo akcji. Jednak w tym przypadku można wykorzystać opisy w taki sposób, by stały się one niezaprzeczalnym atutem. Przedmiot, jakim jest język polski, jest dość specyficzny, gdyż łączy ze sobą różne dziedziny sztuki, dzięki czemu tekst literacki ma o wiele większe możliwości przeniknięcia do świadomości odbiorcy. Rzecz w tym, aby potencjał tkwiący w różnych dyscyplinach sztuki umiejętnie wykorzystać do realizacji lekcji literackich. Twierdzenie, że żadna metoda nie jest zła, dopóki odnosi skutek, jest szczególnie widoczne w pracy z tekstem literackim, a przede wszystkim z gatunkami literatury wysokiej, które mogą zniechęcać

ucznia. Dlatego też warto korzystać z rozwiązań stosowanych w plastyce czy muzyce, tym bardziej, że reforma oświaty w sposób drastyczny okroiła przydział lekcji określonych w siatce godzin na nauczanie tych przedmiotów. Zróżnicowane opisy nie muszą być utożsamiane z nudą. Atrakcyjne może być malowanie farbami czy rysowanie kredkami krajobrazu opisanego w tekście. Charakter plastyczny opisów pozwoli czytelnikowi wyobrazić sobie przyrodę opisywaną przez narratora. Dzięki temu tekst nie może nudzić, a ponadto ma możliwość zaistnienia w świadomości odbiorcy. Wielokrotne powracanie do różnych urywków utworu przybliża uczniowi budowę strukturalną dzieła, pokazuje zróżnicowanie tematyczne i kontekstualizm. Może stać się również punktem wyjścia do stworzenia indywidualnego opisu krajobrazu widzianego z okna własnego pokoju, ale zapisanego trzynastozgłoskowcem, z rymami parzystymi. W tym wypadku niezbędna może być pomoc polonisty. Specyfika takich ćwiczeń polega na tym, że uczeń wchodzi w rolę narratora. Kontrolowane przez nauczyciela utożsamianie się ucznia z postacią fikcyjną otwiera zupełnie nowe perspektywy w obrębie aktywnej recepcji dzieła literackiego.

Również muzyka może wzbogacać wrażenia estetyczne tekstu literackiego, służąc jako podkład do recytacji utworu, czyli spełniać funkcję ilustracji tekstu, ale może również odegrać inną rolę. Utwory rytmiczne, a takim niewątpliwie jest *Pan Tadeusz*, można po prostu zaśpiewać. Próby polegające na łączeniu rytmu z tekstem mogą zaowocować stworzeniem piosenki. Dodatkowo można niektóre fragmenty rapować, co na pewno zaintryguje uczniów i pozwoli im ujmować utwór w zupełnie nowych kategoriach poznawczych.

Powszechnie wiadomo, że poziom zainteresowania tekstem literackim w dużej mierze uzależniony jest od działań nauczyciela, który przede wszystkim musi zachęcić do przeczytania utworu. Bez tego jakiegokolwiek działania uatrakcyjniające lekcje nie mają większego znaczenia. W związku z tym spytaliśmy szóstoklasistów o to, czy chcieliby przeczytać *Pana Tadeusza* w całości.

Wykres 1. Zainteresowanie uczniów szkoły podstawowej fragmentami *Pana Tadeusza*

Jak pokazuje wykres, uczniowie nie opowiedzieli się jednoznacznie za żadną z propozycji, choć różnica procentowa jest nieznaczna na korzyść lektury. Pozytywną wymowę ma fakt tak dużego zainteresowania respondentów tekstem. Oznacza to, że dzieci nie zniechęciły się do książki, treść, którą poznały,

rozbudziła chęć całościowego poznania epopei. Optymizmem napawa fakt, że liczni uczniowie, nie zrażając się obecnością archaizmów, wyrażają chęć przeczytania książki. Jednakże znaczna liczba uczniów nie rozumiała treści, nie dostrzegła też wartości artystycznej oraz idei kulturotwórczej dzieła. Niestety fragmentaryczne poznanie utworu wpływa na jednostajny odbiór. Brak cytatów, w których byłoby zawarte głębsze przesłanie czy ciekawe wydarzenia, przyczynia się do osłabienia chęci poznania dzieła.

Podsumowując, gatunki wysokie mogą być wprowadzane w szkole, jednak niezmiennie istotny jest rodzaj działań podjętych przez nauczyciela, który inicjuje, a następnie monitoruje przebieg działań. Te ostatnie powinny zawsze odpowiadać faktycznym potrzebom dziecka, inaczej mogą skutecznie zniechęcić je do dalszych prób czytelniczych dotyczących wysokoartystycznych gatunków literackich. Fragmenty powinny zostać w taki sposób dobrane, by skupić uwagę ucznia na najciekawszych i najbliższych mu elementach, a przy tym wskazać istotne wartości poznawcze dzieła.

W gimnazjum, podobnie jak w szkole podstawowej, najmniejszą popularnością cieszą się utwory liryczne, choć przewaga procentowa pozostałych rodzajów literackich nie jest już tak duża. Lirykę najchętniej wybiera 15% ankietowanych. Jest to wynik trzy razy lepszy niż w szkole podstawowej. Jaka jest tego przyczyna? Odpowiedzi można szukać w doborze tekstów lirycznych na poszczególnych poziomach kształcenia. W gimnazjum mamy do czynienia ze zdecydowanie trudniejszym rodzajem utworów, ale też lepiej rozwinięta jest umiejętność abstrahowania i uogólniania. Uczniowie coraz częściej dostrzegają złożone metafory budujące głębsze przesłanie utworu, które następnie utożsamiają z własnymi obserwacjami i doświadczeniami. Równie ważna staje się umiejętność dobrego opanowania techniki czytania ze zrozumieniem, gdyż tylko ona jest w stanie wprowadzić w świat doznań i przemyśleń wyrażanych przez podmiot liryczny. W innym razie uczeń skupia się jedynie na poprawnym odczytaniu treści, natomiast warstwa metaforyczna pozostaje poza zasięgiem jego możliwości empirycznych.

Nie bez znaczenia wydaje się tu również dojrzałość emocjonalna ucznia, co pozwala mu w mniej dosłowny sposób pojmować rzeczywistość. Owa dojrzałość często determinuje młodzież do poszukiwań odpowiedzi na najbardziej nurtujące pytania, ale też kształtuje umiejętność pojmowania rzeczywistości w konwencji gry słowem, polegającej na zawoalowaniu prawdziwych znaczeń i dochodzenia do celu poprzez przełamywanie stereotypów. Podążanie ścieżką myśli⁵ sprawia, że uczeń odczytuje utwór w zupełnie inny sposób. Staje się integralną częścią utworu, która ma prawo głośno mówić o uczuciach towarzyszących jej podczas wypowiedzania poszczególnych słów bądź całych fraz. Świadomość wejścia w określoną rolę inspiruje ucznia do budowania szczegó-

⁵ Ścieżka myśli to jedna z technik pracy z tekstem literackim, której celem nadrzędnym jest wejście w rolę postaci mówiącej poprzez zgłębienie jej myśli, wrażeń i emocji.

łowych obrazów związanych z treścią, a tym samym lepszego zrozumienia idei tekstu lirycznego.

W tym wieku uczniowie mają już za sobą pierwsze próby pisania tekstów lirycznych, zdają sobie zatem sprawę z ogromu pracy, której uwieńczeniem jest wiersz. Potrafią dokonać oceny utworu i wskazać, w ich mniemaniu, elementy wartościowe.

Wiedza z zakresu teorii literatury pozwala gimnazjaliście dość swobodnie posługiwać się nazwami gatunków literackich, a wśród osiągnięć zamieszczonych w *Podstawie programowej*⁶ wymienia się umiejętność posługiwania się w sposób naturalny i funkcjonalny w trakcie rozważania problematyki utworów poznawanymi pojęciami i terminami literackimi i kulturowymi. Zatem pytanie dotyczące zapamiętania gatunków lirycznych powinno być zrozumiałe dla gimnazjalistów. W gronie wymienionych gatunków liryki znalazły się zarówno gatunki wysokoartystyczne, jak i niskie.

Wykres 2. Gatunki liryczne najlepiej zapamiętane przez uczniów gimnazjum

Wykres kołowy w sposób obrazowy pokazuje wyniki otrzymane po zapoznaniu się z odpowiedziami uczniów. Bezsprzecznie prym wiedzie gatunek popularny. Fraszkę wybrało aż 43% respondentów, jedynie 57% ogółu odpowiedzi stanowią gatunki wysokoartystyczne. Zdecydowanie największe uznanie w oczach młodzieży zyskał tren. Tak wyraźne zainteresowanie może wynikać z tego, że utwory tego typu są dość charakterystyczne, łatwo je zatem rozpoznać i zapamiętać, a następnie odnieść do konkretnego autora, poza tym dotyczą spraw, które w tym wieku zaczynają wzbudzać zainteresowanie. Śmierć, żal i obawa o dalsze życie po stracie kogoś bliskiego mogą zastanawiać ucznia i rozbudzać w nim chęć poznania. Wnikając w świadomość podmiotu lirycznego, uczniowie zastanawiają się nad sensem życia i śmierci. Zagadnienia z kręgu filozofii u jednych budzą opór, ale u znakomitej większości wywołują pozytywne odczucia i stają się inspiracją do działań twórczych.

⁶ Dziennik Ustaw nr 210, poz. 2041, *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z dn. 6 listopada 2003 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego, kształcenia ogólnego dla szkół podstawowych, gimnazjów oraz liceów ogólnokształcących, liceów profilowanych i techników*.

Niewiele mniejszym poparciem cieszy się pieśń. Gatunek ten, choć wydawać by się mogło, że powinien być chętnie czytany, napotyka na opór ze strony młodzieży. Często barierę stanowi język, który daleki jest od uproszczeń czy schematyzmu. Dodatkowa warstwa językowa nadbudowana bywa w taki sposób, że dochodzenie do niej wymaga wielu różnych zabiegów językowych, co może ucznia przerażać, a nawet jest w stanie go zniechęcić. Tym, co przemawia na korzyść pieśni jest fakt, że utwory te mają rytm, co bezsprzecznie wpływa na sposób odczytania, a tym samym przekłada się na poziom rozumienia tekstu. Rytm powoduje też, że tekst lepiej jest utrwalony i łatwiej rozpoznawalny. Refren jest swego rodzaju akcentem najistotniejszych treści. Pieśń trafnie utożsamiana jest przez uczniów ze śpiewem. Jest zatem tym, z czym raczej rzadko obcuje się na lekcjach języka polskiego. Identyfikowanie przez uczniów pieśni z piosenką może przyczynić się do wywołania wzmożonego zainteresowania tekstem, ale nie stanowi gwarancji właściwego rozumienia treści.

Jedynie co dziesiąty ankietowany uczeń deklaruje zainteresowanie hymnem. A przecież spotyka się z tym gatunkiem od najmłodszych klas szkoły podstawowej – mowa tu o hymnie Polski. Być może nazwa kojarzona jest tylko z jednym utworem. Utwór ten, choć dobrze znany uczniom klasy I, to bez analizy cech gatunkowych nie może być właściwie rozumiany. Dlatego też w klasach starszych szkoły podstawowej, a nawet w gimnazjum warto byłoby do niego wrócić i omówić z uwzględnieniem budowy tekstu. Hymn ze względu na podniosły styl może budzić w uczniu obawę. Jednak z pomocą nauczyciela gimnazjalista powinien uświadomić sobie skomplikowaną ideologicznie treść. Uczeń musi uzmysłowić sobie wymagania, jakie narzuca autorowi forma i temat. Poznanie struktury hymnu na różnych przykładach ma na celu wyćwiczenie umiejętności szybkiego rozpoznawania podmiotu lirycznego, adresata i sytuacji lirycznej.

Zdecydowanie najmniejszym uznaniem ankietowanych uczniów gimnazjum cieszy się psalm. Spotykają się z tym gatunkiem chociażby w kościele podczas nabożeństwa. Już sam ten fakt powinien wpływać na szersze zainteresowanie utworem. W tym przypadku jest raczej odwrotnie. Psalm, który ma charakter modlitewny, nie ma zbyt wielu zwolenników. Głębsze przesłanie utworu wymaga równie dużego zaangażowania emocjonalnego czytelnika, jeżeli zostaje ono nieudolnie odczytane, nie może być mowy o dostrzeżeniu wymiaru filozoficznego czy moralnego. Psalmy nie znajdują większej akceptacji ze strony uczniów ze względu na swą wymowę. Moralizowanie jest opacznie rozumiane przez młodych ludzi.

Epopeja, jako jedyny gatunek epicki należący do literatury wysokoartystycznej, nie zjednuje czytelników wśród uczniów klas gimnazjalnych. Zaledwie 1% respondentów wskazało ten gatunek jako swój ulubiony, zaś aż co trzeci uczeń przyznaje, że *Pan Tadeusz* nie powinien znajdować się na liście lektur w gimnazjum. Powód takiego stanu rzeczy odnajdujemy w odpowiedzi na kolejne

pytanie, w którym 19,5% uczniów stwierdza, że najwięcej kłopotów miało właśnie z przeczytaniem epepei. Zniechęcenie i niski poziom zainteresowania tematem powoduje, że młodzież niechętnie czyta albo w ogóle nie czyta jednego z najważniejszych dzieł polskiej kultury literackiej. Wniosek jest nadto oczywisty. Zainteresowanie eposem jest na poziomie minimalnym. Przyczyn upatrywać należy przede wszystkim w nieodpowiednim sposobie pracy na lekcji z tego typu tekstem literackim. Zajęcia muszą uświadamiać uczniowi tę warstwę, której nie dostrzegł podczas samodzielnego procesu czytania. Jeżeli uczeń już przeczytał utwór, nauczyciel ma za zadanie pogłębić jego świadomość czytelniczną i zachęcić go do wykorzystania zgromadzonej wiedzy do działań praktycznych. Ma pokazać wartości utworu w jak najbardziej komunikatywny i, w miarę możliwości, atrakcyjny sposób. Organizacja lekcji musi zainspirować ucznia do działania, w innym razie staje się nużąca, a zainteresowanie go tekstem pozostanie jedynie w sferze ideałów nauczyciela.

Analiza kolejnego diagramu pozwala wnioskować, że epos cieszy się wśród uczniów najmniejszym zainteresowaniem. Zagadnienia poruszane w obydwu przypadkach nie odnajdują odzwierciedlenia w życiu codziennym ucznia, a wymiar symboliczny nastrocza wielu trudności, głównie związanych z warstwą językową i dużą liczbą zdarzeń.

Wykres 3. Lektury sprawiające najmniej kłopotów uczniom gimnazjum

Epopeja broni się przed zapomnieniem i schematycznym traktowaniem, gdyż wbrew obiegu opinii uczniów ma wiele walorów, które, umiejętnie wykorzystane, są w stanie uchronić ją przed negatywną oceną gimnazjalistów. Na tym etapie kształcenia uczniowie poznają obszerne fragmenty epepei. Czytają wybrane księgi lub pieśni, dzięki czemu mają ogólny zarys utworu. To, w jakim stopniu przypadnie im do gustu, przełoży się na sposób podejścia do utworu podczas całościowego poznania w szkole ponadgimnazjalnej.

W gimnazjum tekst *Pana Tadeusza* lub *Odysei* tudzież *Iliady* również może stanowić bogate źródło inspiracji dla uczniów. Szczególnie wartościowe wydają

się tu ćwiczenia wykorzystujące w działaniu przekład intersemiotyczny oraz dramę. Wiele sytuacji uczeń jest w stanie przedstawić za pomocą gestu, ruchu i mimiki. Obywanie się bez słów pozwala dostrzec, jak bardzo wszyscy przyzwyczaili się do werbalizacji odczuć i przeżyć. Pozawerbalne środki wyrazu pozwalają w szczególnie wyrazisty sposób wejść w rolę bohatera i choć przez chwilę poczuć to, co on. Podobnie jest, kiedy uczeń musi przygotować odpowiedni strój ilustrujący poznaną treść, jest to szczególnie ciekawe, gdy mamy do czynienia z personifikacją przyrody. Strój i rekwizyty mogą być również wykorzystane podczas recytacji fragmentów epopei. Zarówno dla recytatora, jak i publiczności jest to wyraźny sygnał do odpowiedniej interpretacji tekstu. Pokazuje poziom zaangażowania świadomości emocjonalnej i zmysłowej w recepcję tekstu.

Analiza odpowiedzi na pytanie mające określić ulubiony gatunek dramatyczny gimnazjalistów nie pozostawia najmniejszych wątpliwości, że znowu dominującą rolę odgrywają gatunki popularne.

Wykres 4. Gatunki dramatyczne najchętniej czytane przez uczniów gimnazjum

Zaledwie 16,0% respondentów wyraża swą sympatię wobec tragedii. Tym, co niewątpliwie przekonuje uczniów do zainteresowania tym gatunkiem, jest jego odmiennność. Gatunki dramatyczne bardzo ciekawią uczniów, którzy deklarują przecież znudzenie powieścią przesyconą opisami. W tragedii szczególnie wyraźnie określone są role poszczególnych bohaterów, których dość łatwo sklasyfikować, a przy tym dostrzec i zrozumieć motywy ich postępowania. Zasada przeciwieństw charakterów jest szczególnie wyrazista w tragedii, a dodatkowy konflikt moralny, który *de facto* niesie w sobie głębsze przesłanie, wzbudza zainteresowanie młodzieży. Sam gatunek ze względu na tematykę może być kojarzony z powieścią kryminalną. Tragedia może się podobać również ze względu na szybkie i zaskakujące zwroty akcji. Ograniczone do niezbędnego minimum dodatkowe informacje zawarte w didaskaliach nie obciążają ucznia, a jedynie pobudzają jego wyobraźnię. Zdecydowaną barierą w szerszym zainteresowaniu czytelników tragedią może być temat. Zastanawiające jest bowiem, że dwie tragedie, z którymi spotykają się uczniowie gimnazjum, mogą budzić tak skrajnie odmienne odczucia.

Na pierwszym miejscu listy utworów, które w przekonaniu gimnazjalistów nie powinny znajdować się w spisie lektur, figuruje *Antygona* Sofoklesa. Prawie 40% gimnazjalistów negatywnie wypowiada się na temat tego utworu. Wśród opinii ujawnianych w ankietach przeważają stwierdzenia: „Lektura ta nie była ciekawa”, „Treść była mało interesująca”. Zupełnie inaczej jest w przypadku tragedii W. Szekspira pt. *Romeo i Julia*, która dla 19% okazała się najbardziej wartościowa i godna powtórnego przeczytania. A oto niektóre z uzasadnień takiego wyboru: „Książka jest interesująca i zawiera wątek miłosny”, „Utwór ten jest odpowiedni dla osoby w każdym wieku i dlatego z chęcią się do niego wraca”, „Lektura ta była bardzo romantyczna”, „Miłość, która połączyła bohaterów napotyka na różne przeszkody, ale oni nie poddają się”, „Jest to romans, który pokazuje, jak wielka może być miłość”. W obydwu przypadkach elementem spajającym są cechy gatunkowe. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku duży kłopot stanowi język, który ze względu na przestarzałe słownictwo czy nietypowe konstrukcje zdaniowe już dawno wyszedł z użycia, ale kluczem do rozwiązania wydaje się dobór tematyki do aktualnych potrzeb ucznia. Konflikt moralny staje się mniej interesujący (bo też odległy i nieogarniony dla młodzieży) niż nieszczęśliwa miłość, którą często przeżywają nastoletni czytelnicy. Spostrzeżenie to pozwala przypuszczać, że sam gatunek ma szanse przetrwać do siebie publiczność, ale niezmiennie istotna jest również tematyka, wokół której skupiają się wydarzenia. Wartości moralne, jakie zawiera *Antygona*, nie znajdują zrozumienia w oczach młodych czytelników. Zasadnicza rozbieżność oczekiwań ucznia i tematu tragedii sprowadza się do powierzchownego odczytania treści, zazwyczaj pomijającego głębszą wymowę artystyczną dzieła. Warunki te implikują poziom odbioru tekstu literackiego. Natomiast w przypadku tragedii Szekspira nawet niełatwy język nie odstrasza czytelnika, który – pokonując trudы aktywnego czytania – dąży do poznania treści.

Uczniowie szkół ponadgimnazjalnych wyrażają znaczne zainteresowanie utworami lirycznymi wbrew twierdzeniu, że nie lubią czytać poezji. Aż 21% respondentów najczęściej wybierało lirykę. Okazuje się, że uczniowie potrafią dokonać rzetelnej oceny walorów artystycznych poszczególnych utworów i choć większość opowiedziała się za epiką oraz dramatem, to nie znaczy, że nikt nie czyta utworów lirycznych. Uczniowie, którzy wybrali ten rodzaj literacki, kierowali się głównie indywidualnymi odczuciami wobec poszczególnych utworów, wśród których zapewne są również mniej lubiane czy mniej zrozumiałe dla odbiorcy. Godny podziwu jest jednak fakt przeciwstawienia się powszechnemu twierdzeniu, że liryka jest całkowicie niezrozumiała, a przy tym również nudna. Ta część młodzieży, która wybrała poezję, znajduje się oczywiście w mniejszości. Oryginalność utworów lirycznych potrafi skutecznie zniechęcić odbiorcę przyzwyczajonego do pop-kultury. Tym bardziej na większą pochwałę zasługują miłośnicy gatunków lirycznych, którzy potrafią odkryć zamaskowane aluzje, dostrzec metaforyczny charakter słów wypowiedzianych przez podmiot

liryczny, a ponadto potrafią należycie łączyć ze sobą umiejętność analizy i interpretacji treści, osadzonej w określonej przestrzeni historycznoliterackiej. Licealiści prezentujący już pełną dojrzałość psychiczną są w stanie spostrzec zupełnie inny wymiar utworu, a szerszy światopogląd pozwala im uogólniać wnioski.

Wykres 5. Ulubiony gatunek liryczny uczniów liceum

Jak się okazuje, nie wszystkie gatunki liryczne są jednakowo odbierane przez licealistów, a różnice pomiędzy ich oceną są wyraźnie dostrzegane. Najlepsze wyniki osiągnęły dwa gatunki, przy czym różnica sięga ledwie 2%. Pierwszym z nich jest tren (35%), a drugim – fraszka (33%). Treny J. Kochanowskiego, które uczniowie głównie poznają w liceum, w znacznej mierze odwołują się do emocji. Pokazują ludzkie uczucia w chwilach dramatycznych, co rodzi potrzebę konsolidacji oraz konieczność mówienia o bólu. Treny to utwory w pewnym sensie bliskie rozprawie filozoficznej. Następuje w nich wyraźny rozrachunek z dotychczasowymi przekonaniem, z uprzednią wiarą w sens i mądry ład życia, cnotą, stoicką postawą spokoju wobec osobistego nieszczęścia. Ludzkie nieszczęście zachęca ucznia do indywidualnych poszukiwań odpowiedzi na pytania, które nurtują człowieka od wieków. Psychologiczny obraz człowieka pogrążonego w rozpacz, którego wszelkie ideały upadają, rodzi pytanie o to, ile jest warte życie ludzkie? Właściwa recepcja trenów nie pozostawia nikogo obojętnym wobec śmierci.

Fraszki są całkowitym przeciwieństwem trenów, poruszając tematy proste, wręcz przyziemne są bliskie człowiekowi, ale też należą do gatunków niskich. Zatem warto wspomnieć, że choć dzięki respondentom gatunki te są bardzo blisko siebie usytuowane, to jednak należą do dwóch różnych poziomów literatury. Wykres w sposób obrazowy pokazuje, że 1/3 ankietowanych licealistów najchętniej wybiera gatunek literatury popularnej, ale 2/3 uważa zupełnie inaczej.

Po 12% głosów otrzymały dwa gatunki literatury wysokoartystycznej – pieśń i hymn. Utwory te łączy m.in. podniosły charakter, często patetyczny ton i silny akcent wiary. Uczniowie docenili te gatunki literackie głównie ze względu na ich wymowę ideową, łatwo też określić ich adresata i kierunek oczekiwań

podmiotu lirycznego. Pieśń ze względu na to, że zazwyczaj zawiera refren, łatwiej trafia do świadomości czytelnika, pozostając w niej na dłużej, ponadto do utworów tych powstaje muzyka i dzięki temu stają się one bardziej przystępne dla odbiorcy.

Psalm został oceniony dość krytycznie i uzyskał jedynie 5% poparcia respondentów. Gatunek ten znany jest uczniom nie tylko dzięki lekcjom, ale również z *Biblii*. Utwory tego gatunku poruszają kwestie wiary i religii. W przypadku tekstu literackiego, którego zakres tematyczny jest odległy uczniowi, polonista powinien podjąć wszelkie działania zmierzające do pobudzenia zainteresowania ucznia, ale równie istotne jest sprawdzenie poziomu zrozumienia istotnych problemów poruszanych w utworze i wrażeń estetyczno-poznawczych już po jego przeczytaniu. Być może w przypadku psalmów zabrakło tego rodzaju działań, co przyczyniło się do tak małej popularności tego gatunku liryki.

Jak pokazują wyniki, 29% licealistów wyraża swe zainteresowanie gatunkami dramatycznymi. Uczniowie ci szczególnie sobie cenią komedię, która dla ponad 2/3 ankietowanych jest najciekawszym gatunkiem. Tragedia i dramat zostały ocenione bardzo podobnie i różnica wynosi 1% na korzyść tragedii.

Wykres 6. Ulubiony gatunek dramatyczny uczniów liceum

Komedia wielu uczniom kojarzy się z gatunkiem filmowym, który, podobnie jak tekst literacki, ma śmieszyć. I tak też się dzieje. Doskonałym przykładem obrazującym ten stan rzeczy jest odpowiedź uczniów na pytanie o lekturę, która zdołała ich rozśmieszyć. Już na drugim miejscu sporządzonej przez nich listy pojawia się komedia. W tym przypadku mowa o *Świętoszku* Moliere, który wybrało 11,4% respondentów. Uczniowie potrafią i chcą się śmiać. Oceniając niedoskonałości innych ludzi, mają powiedzieć o swoich słabościach, z których zdają sobie sprawę i nierzadko z nimi walczą. Ten utwór komediowy zawiera ciekawą intrygę. Wśród uzasadnień takiego wyboru pojawiały się następujące wypowiedzi: „Zabawne sytuacje i zachowania postaci”, „Duża naiwność bohaterów”, „Sytuacja bardzo realistyczna”. Okazuje się, że uczniowie mają duże poczucie humoru i potrafią trafnie określić wymowę utworu.

Dramat, który zdobył najmniejsze (14%) poparcie, podobnie jak komedia, należy do gatunków literatury popularnej, jednakże nie wzbudza już tak

wyraźnego podziwu w oczach odbiorców. Na liście lektur, które uczniowie chcieliby ponownie przeczytać, to właśnie dramat zajął najwyższe miejsce pośród wymienianych przez uczniów gatunków dramatycznych i jako drugi w ogólnej klasyfikacji pojawił się utwór A. Mickiewicza pt. *Dziady* cz. III.

Tragedia reprezentuje literaturę wysokoartystyczną, otrzymała 15% poparcia. Wymaga od czytelnika nie tylko znacznych umiejętności w zakresie techniki czytania, lecz także zaangażowania intelektualnego, a nierzadko również emocjonalnego, które często decyduje o właściwej recepcji dzieła literackiego. Potwierdza to spis lektur wykonany przez licealistów, w którym wśród tytułów, które warto ponownie przeczytać, tragedia pojawia się dopiero na siódmym miejscu z poparciem 3,8% ankietowanych. Lektura W. Szekspira pt. *Makbet* była najczęściej wymienianym tytułem tragedii. Wśród uzasadnień warto przytoczyć następujące: „Temat tragedii był dość wyraźnie nakreślony”, „Od samego początku można było zrozumieć, o co w tej lekturze chodzi”, „Łatwo było zapamiętać treść”, „Utwór był ciekawy”, „Lektura była bardzo przyjemna w czytaniu”. Opinie te potwierdza analiza odpowiedzi na kolejne pytanie, w którym podane zostały konkretne tytuły utworów dramatycznych. I tu najchętniej wybierana była właśnie tragedia W. Szekspira (21%), co pozostaje w opozycji do głosowania uczniów na określony gatunek dramatyczny.

Wykres 7. Ulubiony utwór dramatyczny uczniów liceum

Makbet został pozytywnie odebrany przez licealistów być może ze względu na warstwę psychologiczną utworu. W tragedii W. Szekspira wyeksponowane zostały przeżycia wewnętrzne bohaterów. Podawana jest motywacja psychologiczna ich poczynań, prezentowane są również nastroje, uczucia i doznania. Wszystko to jest swego rodzaju wyjaśnieniem dla poszczególnych działań podejmowanych przez bohaterów. Walka o władzę podporządkowana została tej samej regule, tzw. zasadzie koła. Odbiorca ma nadzieję, że kolejne wydarzenia przełamia barierę i bohaterowie nie poddadzą się, dzięki czemu mieliby większe szanse na przetrwanie. Początek i koniec zawsze są takie same, bez względu na zmianę bohaterów występujących w tragedii. Punktem odniesienia

jest śmierć władcy i nowa koronacja okupiona morderstwem. Czytelnicy angażując się emocjonalnie, przyjmują określoną postawę wobec poczynañ bohaterów, co w zasadniczy sposób przekłada się na recepcję tekstu.

Podsumowując wyniki czytelnictwa gatunków wysokich przez uczniów szkoły podstawowej, gimnazjum i liceum, nie można nie zwrócić uwagi na zasadnicze podobieństwa preferencji czytelniczych. Właściwie taką samą popularnością wśród czytelników wszystkich etapów kształcenia cieszy się tragedia. Począwszy od uczniów szkoły podstawowej, którzy *Balladynie* przyznali 16% poparcia, poprzez gimnazjalistów, którzy identycznie ocenili tragedię, aż po licealistów (15% głosów). Zatem upodobania czytelnicze nie zmieniają się wraz z wiekiem, tę samą bowiem zasadę możemy dostrzec również w przypadku pozostałych gatunków dramatycznych, wśród których największym uznaniem cieszy się komedia.

Jeśli mowa o gatunkach lirycznych, to łatwo dostrzec pewną zależność. Najmniej zainteresowania tym rodzajem literackim wykazują uczniowie pierwszego etapu kształcenia. Jedynie 5% uczniów szkoły podstawowej przyznaje, że lubi czytać poezję. Pogląd ten zmienia się wraz z wiekiem zdecydowanie na korzyść tego rodzaju literackiego. Już 15% gimnazjalistów deklaruje zainteresowanie utworami lirycznymi. Jeszcze więcej licealistów wybrało gatunek liryczny (21%). Jest to wynik dość zaskakujący, gdyż uczniowie rzadko przyznają, że czytają poezję. Jednakże dojrzałość emocjonalna osiągnięta na tym etapie kształcenia zasadniczo przyczynia się do właściwej percepcji tego gatunku literackiego, a tym samym wzbudza wśród uczniów większe zainteresowanie.

Na każdym poziomie szczególnie istotna jest rola ewaluacji. W tym okresie buntu i negacji wszelkich norm narzuconych odgórnie możliwość wyrażenia subiektywnych opinii urasta do rangi priorytetu. Uczeń chce mówić o swoich poglądach, wrażeniach, chce mieć również prawo oceny trafności doboru tematu poruszanego w lekturze. Powinien mieć zatem możliwość wyrażenia własnej opinii, ale również wysłuchać stanowiska innych. Wyważona dyskusja, poparta rzeczowymi argumentami, nie tylko da obraz faktycznego poziomu odbioru utworu, ale również może zwrócić uwagę nauczyciela i uczniów na zupełnie inne aspekty sprawy, które dla jednych były nieistotne, a dla pozostałych niewidoczne. Rówieśnicy są w stanie najlepiej się porozumieć i przy odrobinie chęci zmodyfikować swoje poglądy, a przynajmniej zastanowić się nad nimi. Obrona swych racji wymaga trafnych argumentów od wszystkich zainteresowanych, ten kto jest lepiej przygotowany, czuje się pewniejszy, a przez to ma większe szanse na wygraną. Innym pomysłem na ewaluację jest stworzenie dziennika, w którym uczniowie zaraz po przeczytaniu wystawiają ocenę lektury, dalsze stopnie są podsumowaniem każdej kolejnej lekcji z owym tekstem literackim. Kryterium stanowi trafność doboru tematów do zainteresowań i potrzeb uczniów, ale również poziom zrozumienia treści. Ostatnia lekcja może

przyjąć formę oceny klasyfikacyjnej. Działania tego typu przynoszą korzyści wymierne dla obydwu stron. Nauczyciel ma możliwość zdiagnozowania sytuacji wyjściowej, mającej miejsce zaraz po przeczytaniu lektury i porównać ją z tą, która nastąpiła podczas omawiania tekstu. Ocena lektury pokazuje nie tylko poziom rozumienia treści, lecz także stopień zaangażowania emocjonalnego młodego czytelnika. Dla ucznia ciekawym doświadczeniem jest możliwość oceny. W przeciwieństwie do dotychczasowych działań, teraz ma szansę wyrazić swój pogląd w zupełnie innej formie, ale też musi umieć go uzasadnić. W przypadku, kiedy ta ocena ulega zmianie, jest to również sygnał dla niego, że proces odczytania nie jest jednoznaczny z właściwą recepcją tekstu literackiego. W toku działań podejmowanych na lekcjach języka polskiego nawet najmniej interesująca lektura ma szansę uzyskać ocenę pozytywną. Różne formy ewaluacji przyczyniają się do lepszego zrozumienia potrzeb ucznia i dzięki temu implikują kolejne działania podejmowane przez nauczyciela.

Wniosek jest nadto oczywisty: każdy gatunek literacki zilustrowany reprezentatywnym przykładem ma szansę na pozytywny odbiór przez czytelnika. Oceniwanie ucznia zmieniają się wraz z dojrzewaniem, szkoła nie może ich negować ani nie dostrzegać, gdyż grozi to sytuacją paradoksalną, w której lekturę czyta kilku uczniów, pozostali szukają „pomocy” wśród rozlicznych opracowań i adaptacji filmowych⁷.

Aneta Krasieńska

**Texts of the highly artistic literature received by a pupils
in the view of results of surveys
(Summary)**

Amongst the literary works being discussed on the different levels of education, there are both popular and highly artistic ones. Gradually children are being introduced to the literary pieces which they rather don't come across daily. It is a Polish language teacher who initiates a young reader into various genres of highly artistic literature. Thanks to his actions every genre of the highly artistic literature illustrated with the represented example has a chance to be received in a positive way by a reader.

⁷ Adaptacje teatralne nie cieszą się już tak dużym zainteresowaniem młodzieży, gdyż są za mało dynamiczne, a często pozbawione efektów specjalnych, przez to, w mniemaniu ucznia, przestarzałe.

Magdalena Marzec

O miłości z gimnazjalistami Projekt dydaktyczno-wychowawczy

Obserwacja współczesnej rzeczywistości szkolnej skłania do refleksji nad trudnościami okresu dojrzewania, przed jakimi stają uczniowie gimnazjum. Nadwrażliwi, zakompleksieni, buntowniczy nie potrafią poradzić sobie z codziennymi problemami w domu i szkole. Cechuje ich zachwianie równowagi emocjonalno-uczuciowej. Z reguły przechodzą kryzys światopoglądowy, nie potrafiąc podjąć decyzji, którym wartościom chcą i powinni być wierni. W tym trudnym dla nich okresie, gdy kształtuje się ich wnętrze, gdy tworzą własną filozofię życia, popadają w liczne konflikty sami ze sobą i z otoczeniem. Nierzadko tkwią samotnie w nieprzychylnym dla siebie świecie, oczekując pomocy i zrozumienia. Szkoła, z racji pełnionych przez siebie funkcji dydaktyczno-wychowawczych, nie powinna pozostać obojętna wobec problemów swych kilkunastoletnich podopiecznych. Nauczyciele odgrywają wszak bardzo ważną rolę wychowawczą, również w przekazywaniu wartości, a wychowanie powinno być zadaniem szkoły postawionym na równi z nauczaniem.

Przeprowadzone wśród uczniów gimnazjum badania ankietowe pozwoliły stwierdzić, że najbardziej aprobowaną przez nich wartością jest miłość. Niniejszy artykuł ma zatem na celu zasygnalizowanie potrzeby wychowania do miłości, zagadnienia niezwykle istotnego w procesie pracy z tekstem kulturowym na lekcjach języka polskiego w gimnazjum. Zawiera propozycje pracy nad utworami należącymi do trzech cykli tematycznych, związanych z miłością: życia, domu rodzinnego i rodziny oraz drugiego człowieka. Wybrane utwory reprezentują poezję dwudziestowieczną, wzbogaconą o odpowiednio dobrane różnorodne konteksty, a także skorelowane z jej problematyką teksty użytkowe.

Miłość jako wartość edukacyjna

Wychowanie do miłości i w miłości jest jednym z postulatów dobrze rozumianego wychowania aksjologicznego. Miłość to przecież „serce edukacji”¹,

¹ M. Łopatkowa, *Pedagogika serca*, Warszawa 1992, s. 43.

o czym dziś zbyt często się zapomina. Ona emanuje na różne sfery egzystencji człowieka, dlatego też na lekcjach języka polskiego warto skupić uwagę na wychowywaniu do miłości życia, samego siebie, domu rodzinnego i najbliższych oraz innych ludzi i otaczającego świata. Poznawanie wieloaspektowości omawianej wartości powinno być dostosowane do poziomu rozwojowego uczniów, którzy najpierw poznają i doceniają życie i samego siebie jako znaczącą część rzeczywistości oraz starają się poznać i zrozumieć swoich bliskich, z którymi przebywają na co dzień, a więc poruszają się w przestrzeni swoistego mikro-kosmosu. Dopiero po pewnym czasie szerzej otwierają serca i umysły, ucząc się budowania więzi z innymi ludźmi i otaczającym światem, co można nazwać przejściem w sferę makrokosmosu. W przekazywaniu gimnazjalistom wiedzy o miłości ważne jest zatem łączenie trzech sfer, w których uczniowie nieustannie się obracają, jakie są im niezbędne do życia, istnienia we wszechświecie, a tworzą je: antroposfera, socjosfera i ekosfera². Pierwsza skupia się na człowieku jako podmiocie wszelkich działań, w tym wypadku kochania. Stanowi autonomiczny świat każdego człowieka, jemu tylko bliski i przynależny, pozwalający skupić się na sobie, na swoim wnętrzu, dostrzec w sobie wartościowe pokłady pozytywnych uczuć, polubić siebie, poczuć się ze sobą naprawdę dobrze.

Rozszerzeniem antroposfery „poprzez zespół interakcji z drugim człowiekiem, z konkretną grupą ludzi”³ jest socjosfera. W jej skład wchodzi głównie umiejętności „posługiwania się znakami-słowami, znakami-sygnałami i znakami-obrazami”⁴, umożliwiające porozumiewanie się, poznawanie oraz budowanie opartych na szacunku i tolerancji więzi międzyludzkich, w tym wewnątrzrodzinnych. Wpajanie gimnazjalistom miłości do domu rodzinnego i najbliższych, tak by szczególnie doceniali ich wartość, zwłaszcza w tym okresie, kiedy zaczynają się buntować przeciw nakazom rodziców, popadają z nimi w nieustanne konflikty, próbują uciekać z domu, nie umiając porozumieć się z najbliższymi, jest pożądanym i celowym zabiegiem. Dom jest wszak źródłem pozytywnych uczuć i wartości, do których niewątpliwie należy zaliczyć miłość. Tu dziecko doświadcza głębokich uczuć ze strony najbliższych, a jednocześnie uczy się nimi obdarowywać, nimi żyć. Okazywane sobie wzajemnie przez rodziców szacunek, zrozumienie i miłość emanują na dzieci i są przez nie przejmowane. Właściwa atmosfera rodzinna i odpowiednio ukształtowane relacje z rodzicami warunkują prawidłowy rozwój fizyczny i psychiczny nastolatków:

Miłość jest podstawą każdej zdrowej rodziny. Zrodzone z miłości dziecko jest kochane i otaczane troskliwą opieką. Bliskość oddanych mu osób sprawia, że otwiera się ono na świat i łatwo nawiązuje kontakty z innymi ludźmi. To przede wszystkim rodzice przekazują mu swoją miłość, doświadczenie, wiedzę, siłę, optymizm i zaufanie do otoczenia⁵.

² Zob. W. Andrukowicz, *Ogólne cele edukacji integralnej*, [w:] idem, *Edukacja integralna*, Kraków 2001, s. 175.

³ *Ibidem*, s. 176.

⁴ *Ibidem*.

⁵ J. Gajda, *Oblicza miłości*, Warszawa 1993, s. 80.

Ekosfera natomiast jest środowiskiem zewnętrznym, światem przyrody otaczającym człowieka, przestrzenią jego nieograniczonej wolności, pozwalającej mu rozsmakować się w życiu i zachwycić jego pięknem, tym, co nowe i jeszcze nieodkryte, pochylić się nad trudnościami i cierpieniem, które stanowią jego nieodłączny element. Podstawą miłości życia jest afirmacja wszystkiego i wszystkich, radość z faktu istnienia otaczających człowieka, a dostępnym jego zmysłom zjawisk, przeżyć, doznań. Miłość życia nastawia gimnazjalistów optymistycznie względem przyszłości: umacnia wiarę i nadzieję, budzi sympatię do świata i ludzi, czyni silniejszym. Sprawia, że młodzi ludzie porzucają autodestrukcyjne myśli, pragnąc wzmacniać w sobie pasję życia oraz pamiętając o tym, że:

Miłość życia to [...] pragnienie poznawania w zachwycie. A więc ciekawości i pasje poznawcze, które wyzwalają energię i budzą radość już z samego procesu poznania. [...] Chodzi tu o zasmakowanie w kroczeniu w nieznane, zgłębianie interesujących nas problemów, tajemnic samego człowieka i otaczającego go świata⁶.

Andrzej Kryński podkreśla znaczenie miłości na każdym etapie edukacji, ale potrzeba nauczania o miłości jest zagadnieniem nadrzędnym w procesie edukacji polonistycznej na poziomie gimnazjalnym, w okresie dojrzewania, kiedy kształtuje się sfera uczuciowo-emocjonalna człowieka. Cele kształcenia należy opierać przede wszystkim na uczeniu podopiecznych, by dobrze kochać. Polega to na poświęcaniu swojej energii w służbie miłości, walce z egoizmem, przedkładaniu szczęścia drugiego człowieka nad swoje. Podstawę miłości winny stanowić: szacunek okazywany bliźniemu, umiejętność dzielenia się, przywiązywanie wagi do danego komuś słowa, dobroć okazywana drugiemu, a przejawiająca się w dostarczaniu mu radości, pragnieniu jego sukcesu, byciu powodem jego szczęścia⁷. Właściwie ukształtowane życie uczuciowe gimnazjalistów będzie kierować ich zachowaniem w okresie dorosłości.

Mimo iż miłość jest chyba najbardziej eksploatowanym tematem rozważań wielu artystów, to jednak ciągle, także dla uczniów gimnazjum, stanowi niezwykły magnes zagadnieniowy. Bowiem, jak zdefiniował ją Janusz Gajda:

Miłość to najpotężniejsze uczucie, znane każdemu, różnorako doświadczane i kryjące wciąż wiele tajemnic. Dla jednych jest celem życia, szczęściem, przeżyciem czegoś wielkiego i niezwykłego; dla drugich – poświęceniem się dla wybranego człowieka, ludzi, idei; dla innych możliwością nawiązania bliskich kontaktów, podstawą stabilizacji życiowej w małżeństwie i zapewnieniem sobie poczucia bezpieczeństwa; dla innych jeszcze – wielką namiętnością niosącą rozczarowania i dramaty. [...] Miłość jest uczuciem wszechogarniającym i jednocześnie postawą wobec życia. Określa ona relacje międzyludzkie i stosunek do świata. W hierarchii wartości zajmuje pierwsze miejsce. Nadaje barwę naszej egzystencji, determinuje los poszczególnych osób i przede wszystkim łączy się ściśle z sensem życia⁸.

⁶ *Ibidem*, s. 193.

⁷ Zob. A. Kryński, *Edukacja do wolności i miłości w teorii i praktyce szkoły*, Częstochowa 1998, s. 46.

⁸ J. Gajda, *op. cit.*, s. 5.

Miłość uczy wielu niezwykłych zachowań i postaw: troski o odpowiedni rozwój kochanego człowieka, odpowiedzialności za kogoś bliskiego, szacunku rozumianego jako akceptacja drugiej osoby taką, jaka jest, doceniania jej wyjątkowości i niepowtarzalności, jej całkowita afirmacja. Prawdziwa miłość określana jest ponadto uczuciem empatycznym, bowiem pod jej wpływem człowiek „zaczyna myśleć i czuć kategoriami osoby kochanej. Następuje tu proces głębokiego współodczuwania – wnikania w motywy zachowania podmiotu miłości. Strona kochająca stara się go dobrze zrozumieć, wytłumaczyć niejasne dla siebie sytuacje, postawić się w jego roli, patrzeć niejako jego oczyma”⁹. Człowiek kochający dojrzałe dużo z siebie daje, czuje się potrzebny, stara się pokazać z jak najlepszej strony, obdarowywanie sprawia mu radość. Jego celem jest dobro kochanej osoby. Tak rozumianą miłość „przepełnia [...] troska o drugiego człowieka i jako taka pozbawiona jest egoizmu”¹⁰. To właśnie miłość uzdalnia do odkrywania coraz to nowych wartości „ukrytych przedtem i niedostrzeżonych”¹¹ i to zarówno w sobie samym, bliźnim, jak i w otaczającym świecie. Ona stymuluje rozwój osobowości gimnazjalistów. Gimnazjum to przecież czas, kiedy młodzi ludzie przeżywają pierwsze rozczarowania życiem, uniesienia miłosne, a zatem należy kształtować w nich właściwie pojmowaną i odpowiednio ukierunkowaną miłość tak, by rozwijali w sobie wszystkie jej dobra, by zaczęli rozumieć ją dużo głębiej niż tylko w aspekcie seksualnym. Ważne jest zatem ukazanie jej doskonałego poziomu. Stanowi go „miłość «pomimo», bez stawiania wymagań, tworzenia idyllicznych obrazów ukochanej osoby; oparta o bezwarunkowy wybór, którego nie unicestwi żaden błąd czy odkryta wada”¹², a także rozumienia miłości na wzór Karola Wojtyły jako miłości-upodobania, miłości-pożądania (pragnienie posiadania dla siebie drugiej osoby), miłości-życzliwości, miłości prawdziwej i wzajemnej¹³.

Wychowaniu ku miłości sprzyja fakt, że „sztuki kochania, tak jak wszelkiej sztuki, można się nauczyć poprzez doskonalenie samego siebie (dyscypliny wewnętrznej, umiejętności koncentracji, cierpliwości) oraz doskonalenie umiejętności obcowania czy kontaktowania się z drugim człowiekiem. Doskonalenie się dla miłości i poprzez miłość jest więc postulatem mogącym stworzyć człowiekowi warunki niezbędne dla pełnego rozwoju jego możliwości, a także nadającym niezmiernie osobisty sens jego istnieniu”¹⁴. Miłość wywiera zbawienny wpływ na nastolatki: wycisza, wysubtelnia, wydelikatnia, rozwija wrażliwość

⁹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹¹ W. Stróżewski, *Istnienie i miłość*, Kraków 1981, s. 169.

¹² *Zanim wybierzesz... Przygotowanie do życia w rodzinie*, red. M. W. Grabowsky, A. M. Niemyscy, M. P. Wołochowiczowie, Warszawa 1993, s. 85.

¹³ Por. K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 1986, s. 70–92.

¹⁴ H. Rylke, G. Klimowicz, *Szkola dla ucznia. Jak uczyć życia z ludźmi*, Warszawa 1982, s. 242.

na potrzeby drugiego człowieka. Uczy dawania siebie innym. Jest motorem wszelkich humanitarnych zachowań gimnazjalistów. Kształtuje ich charaktery, czyniąc ich empatycznymi, współczującymi, alterocentrycznymi, a więc rozwijającymi w sobie dobro, kierującymi się uczuciami altruizmu i ofiarności względem bliźniego. Tak rozumiana miłość ma wymiar etyczny. Przepęnia ją troska o drugiego człowieka i jako taka jest pozbawiona egoizmu¹⁵. Pozwala nastolatkom pozostawać w zdrowych relacjach zarówno z najbliższymi w domu rodzinnym, jak i z kolegami oraz nauczycielami w środowisku szkolnym. Chroni ich przed samotnością i odrzuceniem. Ułatwia im wytworzenie naturalnych więzi z innymi ludźmi, ubarwiając ich egzystencję, dowartościowując ich i czyniąc niezbędnymi innym.

W obecnych trudnych czasach miłość jako podstawowa i uniwersalna wartość „jest nadzieją na wychowanie ludzkości. Ona bowiem pozwala na życie w wolności i prawdzie”¹⁶. Konieczność stworzenia gimnazjalnego *homo amans* wydaje się sprawą wręcz oczywistą, zwłaszcza wobec powszechnej zgody co do głęboko humanistycznych wartości, jakie niesie ze sobą wychowanie do tego wszechogarniającego i tak potrzebnego uczucia. Miłość ma stanowić wyzwanie dla niebezpiecznego zjawiska, jakim jest niewątpliwie szkolny relatywizm moralny. Stanowi pragmatyczne i wygodne wyjście „w sytuacji niepewności, w której znaleźli się rodzice i zawodowi wychowawcy”¹⁷. Wychowawca, w tym polonista, powinien stać na straży wartości. Natomiast niezajmowanie przez niego stanowiska w kwestiach moralnych wypacza sens wszelkich jego działań związanych z wychowaniem ku odpowiednim wyborom moralnym, jakich w przyszłości dokonają jego podopieczni.

Wychowywanie uczniów do miłości, zajmujące szczególne miejsce wśród wartości ewokowanych przez szkołę, zobligowane jest przez nauczycielską umiejętność kochania, wyrażającą się w umiejętności porozumiewania się z uczniami, interesowaniu ich problemami, poznawaniu marzeń. Nauczyciel winien pamiętać, że „cele wychowawcze nawiązujące do wartości uniwersalnych – a do nich należy miłość – są w doskonaleniu ludzkiego [w tym uczniowskiego – M.M.] świata niezbędne”¹⁸. Jednakże przekazywanie wartości bywa trudne. Niełatwo znaleźć człowieka ucieleśniającego swym postępowaniem daną wartość, a przecież one istnieją „zawsze przez człowieka i dla człowieka”¹⁹. To człowiek jest nosicielem wartości. Może być nim nauczyciel, jeśli jego czyny są wartościowe. Pamiętać trzeba jednak o tym, że możliwość przekazywania wartości od osoby dorosłej do dziecka zaistnieje tylko wówczas, jeśli pomiędzy nimi

¹⁵ Zob. J. Gajda, *op. cit.*, s. 24.

¹⁶ J. Gajda, *Wartości w życiu człowieka*, Lublin 1997, s. 77.

¹⁷ Zob. O. Speck, *Być nauczycielem*, przeł. E. Cieślak, wstęp B. Śliwerski, Gdańsk 2005, s. 226.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Malicka, „Dać ludziom pragnienie”, [w:] *Edukacja aksjologiczna*, t. 4: *Wybrane problemy przekazu wartości*, red. K. Olbrycht, Katowice 1999, s. 36.

wytworzy się szczególna więź emocjonalna, uczuciowa, kiedy uczeń zechce utożsamić się z wychowawcą. Stanie się to tylko w sytuacji znajomości zasad postulowanej przez Marię Łopatkową „pedagogiki serca”. Przejawia się ona w otwarciu na drugiego człowieka, okazywaniu mu szacunku, życzliwości, przyjaźni czy angażowaniu się w sprawy innych ludzi. Uczy mądrej miłości, dlatego dla jej rozwoju „powinno znaleźć się godne miejsce w warunkach rodzinnych i szkolnych”²⁰. Bez niej uczeń nie wyrośnie na dobrego człowieka. Polega ona na obdarowywaniu wychowanka uczuciem, oddziaływaniu na niego siłą swego autentycznego autorytetu, uczeniu go kochania i rozbudzaniu w nim pozytywnych uczuć do świata i ludzi, czego dziś tak bardzo brakuje gimnazjalistom.

Jednego ze źródeł trudności przekazywania wartości należy upatrywać w sposobie ich poznawania. Małgorzata Malicka twierdzi, że „świadomość wartości nie jest równoznaczna z wiedzą o nich. O wartościach nie wystarcza kogoś poinformować, aby je uznał”²¹. Wartości trzeba doświadczyć, przeżyć ją, co w przypadku miłości nie jest niemożliwe. Nie można nikogo zmusić do respektowania wartości, winno się ono narodzić dobrowolnie, w wyniku głębokiego wzruszenia i zachwyty, „dlatego wartości mogą zostać przyjęte przez tę osobę wyłącznie w sposób wolny”²². W procesie przekazywania wartości niemniej istotną – jak wspomniana wyżej pedagogika serca – rolę odgrywa etos nauczycielski, który sprzyja ogromnie istotnemu w edukacji dialogowi na linii nauczyciel – uczeń, zmierzającemu do kształtowania autentycznie przyjaznych relacji między mistrzem a jego uczniem. „Jest to niezwykle trudne. Pomaga w tym [jednak – M.M.] miłość do ucznia, każdego ucznia: ja jestem dla ciebie; co wiąże się także z umiłowaniem zawodu nauczycielskiego”²³. W pracy z tak delikatną materią, jaką stanowią wartości, jakiegokolwiek próby ich narzucania, spełzną na niczym. W świadomości uczniów jakości aksjologiczne mają szansę zaistnieć dopiero wówczas, kiedy – na mocy porozumienia pomiędzy nauczycielem a jego wychowankiem – ten ostatni faktycznie je zaaprobuje i wyrazi chęć głębszego ich rozpoznania, np. poprzez gruntowną analizę ewokujących te wartości wybranych tekstów literackich i użytkowych. W kwestii wychowania do miłości pierwszy głos powinien należeć do uczniów. Dopiero, mając rozeznanie w sytuacji, nauczyciel może przedstawić własny punkt widzenia, uzasadnić swoje stanowisko, ale nie narzucać go²⁴, ucząc w ten sposób podopiecznych odpowiedzialnego korzystania z wolności wyboru aksjologicznego. Rolę pedagoga w procesie przekazywania wartości tak oto opisała Malicka:

²⁰ M. Łopatkowa, *op. cit.*, s. 186–187.

²¹ *Ibidem*, s. 34–40.

²² *Ibidem*, s. 40.

²³ Zob. M. Dudzikowa, *Człowiek w edukacji polonistycznej*, [w:] *Z uczniem pośrodku. Podmiotowa dydaktyka literatury, języka i kultury*, red. Z. Budrewicz, M. Jędrzychowska, Kraków 1999, s. 362–367.

²⁴ *Ibidem*, s. 363.

[...] jeżeli [...] pedagog w materii przekazywania wartości, które sam ceni cokolwiek może – to na pewno nie wszystko. Prawdopodobnie może tylko wziąć [...] [ucznia – M.M.] za rękę i poprowadzić go tam, gdzie będzie miał okazję doświadczyć tych wartości, które sam uznaje za ważne w sensie uniwersalnym. Może mieć tylko nadzieję, że uczeń istotnie tych wartości doświadczy i że za nimi kiedyś później zatęskni. Reszta, może przyjdzie sama²⁵.

Gimnazjaliści o wartościach, w tym miłości

W lutym 2005 r. wśród 600 gimnazjalistów z województwa lubelskiego zostały przeprowadzone badania ankietowe²⁶. Miały one charakter anonimowy. Przyjęty cel badań, zgodnie z postulowaną w literaturze przedmiotu koncepcją sprzężenia nauk społecznych z humanistycznym podejściem do analizowanego tematu, można określić jako poznawczo-diagnostyczny: służyły poznaniu elementów osobowości wybranej grupy uczniów i na podstawie wniosków otrzymanych w trakcie rozważań empirycznych stworzeniu obrazu współczesnego gimnazjalisty.

Pytania tworzące ankietę zostały zogniskowane wokół dwu bloków tematycznych: pierwszy dotyczył samopoczucia i zainteresowań gimnazjalistów oraz ich odnajdywania się w środowisku domowym i rówieśniczym, drugi zaś opierał się na ich aktywności w przestrzeni szkolnej i na lekcjach języka polskiego, poświęconych pracy nad poezją. Przedmiotem badań były przede wszystkim preferencje aksjologiczne gimnazjalistów. Podjęte w badaniach zagadnienia służyły także określeniu zainteresowań czytelniczych nastolatków tak, by wybierane do analizy i interpretacji teksty były przez nich aprobowane oraz by gimnazjaliści uświadomili sobie, że mają prawo wpływać na dobór polonistycznej bazy materiałowej.

Jedno z ankietowych zadań respondentów polegało na wyodrębnieniu i uhierarchizowaniu najbardziej cenionych przez nich wartości, a więc stworzeniu aksjologicznego niezbędnika, który wskazywałby na umiejętność selekcji oraz opowiedzenia się po stronie elementów budujących wachlarz emocjonalno-intelektualny, świadczący o wrażliwości i dobru ankietowanych²⁷.

U podstaw piramidy aksjologicznej znalazły się następujące, uszeregowane według częstotliwości uznania ich za prymarne, wartości: miłość (29%), dom

²⁵ M. Malicka, *O odpowiedzialności pedagoga*, [w:] *Etos edukacji XXI wieku*, red. I. Wojnar, Warszawa 2000, s. 280.

²⁶ Zostały one przeprowadzone w ramach zbierania materiału do doktoratu.

²⁷ Bożena Chrzastowska, pisząc o wartościach, stwierdziła, że „rozpoznanie merytoryczne (przedmiotowe) [wartości – M.M.] należałoby wspierać psychospołecznymi. Dopiero bowiem badania empiryczne odsłaniają rzeczywisty pejzaż aksjologiczny, w którym żyją młodzi ludzie” (*Konteksty aksjologiczne*, „Polonistyka” 1999, nr 5, s. 279). Przeprowadzone wśród gimnazjalistów badania miały na celu zdiagnozowanie takiego właśnie „pejzażu aksjologicznego”, zaobserwowanie i przeanalizowanie wartości, które są im szczególnie bliskie.

(21,44%), przyjaźń (20%), zdrowie (10,9%) oraz wolność (10,37%). Obok nich palmę pierwszeństwa uczniowie przyznawali takim wartościom, jak: Bóg i wiara, dystans względem samego siebie, pasja, prawda, szczerość, szczęście i wykształcenie.

Inne wskazywane przez gimnazjalistów wartości, które znalazły się w stworzonej przez nich klasyfikacji aksjologicznej, to: życie, praca, sława, wolny czas spędzany z przyjaciółmi, pewność siebie, nauka, bliska osoba, empatia, altruizm, wiara w siebie, odwaga, niezależność, spokój, mądrość, patriotyzm, honor, tolerancja, marzenia, sprawiedliwość, dobro. Jeden z uczniów nie dokonał hierarchizacji wskazanych w pytaniu wartości, ale stwierdził, że „wszystkie te wartości są niezbędne i najważniejsze”²⁸.

Najczęściej wskazywana przez respondentów wartość – miłość – stanie się źródłem refleksji dydaktycznej w dalszej części artykułu. Metodyczno-wychowawcza praca nad jej wdrażaniem w proces edukacji polonistycznej opierać się będzie na odpowiednio zaplanowanym i ułożonym w całości zagadnieniowe praktycznym wykorzystaniu w rozwijaniu kompetencji czytelniczych utworów kulturowych poświęconych miłości. Jak pisała Bożena Chrzastowska:

Wiedza o hierarchicznym [...] istnieniu wartości jest [...] bardzo ważna nie tylko w bezpośrednim oddziaływaniu wychowawczym, ale również wielce przydatna w działaniach interpretacyjnych: pozwala lepiej i głębiej odbierać teksty literackie, rozumieć prawa rządzące światem przedstawionym i przede wszystkim umożliwia poznanie i ocenianie bohaterów literackich. Tym samym pogłębia wiedzę o kreacjach artystycznych i – pośrednio – o człowieku i etyce²⁹.

Zadziwia wysoka świadomość aksjologiczna gimnazjalistów oraz umiejętność dokonywania przez nich hierarchizacji wartości. Zatem znamienym rysem wieku dorastania – zgodnie z koncepcją Marii Chłopkiewicz³⁰ – jest pojawienie się w centrum przeżyć dorastającego człowieka problemu wartości. Zostały one podzielone przez respondentów na należące do sfery duchowej (moralnej), materialnej oraz wartości utożsamiane z bliską, kochaną osobą. Wpływają zatem na zachowanie gimnazjalistów, „wyznaczając dalekosiężną strategię życia, określając dalszy rozwój osobowości”³¹. Nośnikami wartości są wszystkie rzeczy spostrzegane, wywołujące pozytywne postawy i zachowania. Istnieją zatem – co zostało zaobserwowane na podstawie wyników badań – wartości związane z obiektami materialnymi, ze zdarzeniami, wartości kulturowe i wartości osobowe. „Wartości osobowe to przede wszystkim wartości własnego «ja», wywodzące się z faktu odczucia miłości matki, wartości przywiązane do przeżytych

²⁸ Ta i inne wypowiedzi gimnazjalistów, z zachowaniem oryginalnej stylistyki i ortografii, pochodzą ze wspomnianych badań.

²⁹ B. Chrzastowska, *Konteksty aksjologiczne...*, s. 279.

³⁰ Zob. M. Chłopkiewicz, *Osobowość dzieci i młodzieży. Rozwój i patologia*, Warszawa 1980.

³¹ *Ibidem*, s. 138.

procesów i stanów, wartości zachowań (celów, środków) oraz wartości związane z pewnymi cechami i atrybutami osobowymi³².

Wnioski, będące konsekwencją empirycznego zbadania grupy gimnazjalistów, pozwalają stwierdzić, że w tym okresie mamy do czynienia z rozwojem osobotwórczym, na który wpływ mają liczne „wartościordne” elementy rzeczywistości zewnętrznej (zdobycze kultury, osoby stanowiące wzór do naśladowania oraz konkretne, postawione przed gimnazjalistami wymagania). Właśnie oddziaływanie owych czynników powinno zostać wzmocnione w toku odpowiednio zaplanowanego procesu wychowawczego, w którym ważną rolę, obok tekstów kultury, odgrywa nauczyciel. „Jego osobowość ma bowiem szansę stania się narzędziem szczególnie skutecznego komunikowania wartości personalnych, społecznych i ideowych”³³.

Przeprowadzone badania pozwalają stwierdzić, że faza życia, w jaką wkraczają gimnazjaliści, odznacza się intensywnym rozwojem uczuciowym. Nastolatki szukają kogoś bliskiego, określanego przez nich często „drugą połówką”. Pierwsze miłosne uniesienia są tematem rozmów (dotyczy to zwłaszcza dziewcząt). Pragną być kochani i akceptowani. Gimnazjaliści chcą i potrafią mówić o miłości. Twierdzą, że na lekcjach języka polskiego poświęconych poezji za mało jest rozważań o miłości. Zdają sobie sprawę z wagi miłości jako „najpiękniejszego, najwspanialszego” i najważniejszego uczucia, „leżącego u podstaw życia”. Twierdzą, że „bez miłości człowiek nie może się rozwijać”. Darzy się nim „drugiego człowieka i jest się z tego powodu szczęśliwym”, ponieważ przestaje się żyć już tylko dla siebie, ale pragnie się dobra dla drugiego: „Miłość to całkowite i bezgraniczne oddanie się drugiej osobie”. Mają świadomość różnych odmian miłości – w ankiecie wspomnieli o miłości rodzicielskiej, pomiędzy rodzeństwem, a nawet erotycznej: „Miłość jest to uczucie, którym darzymy rodziców, dziadków i rodzeństwo. To również uczucie, którym obdarzamy swoją drugą połówkę”. Wiedzą, że miłość powinna opierać się na zaufaniu, wierności, zrozumieniu: „Kochać to znaczy wierzyć”.

Tworzą mnóstwo definicji miłości. Według nich, jest ona: „światłem życia”, „poezją”, „magią i czarem”, „najpiękniejszym kwiatem w ogrodzie”, „szczęściem”, „sensem życia”, „oddaniem i szczerością”, „szanowaniem drugiej osoby i okazywaniem jej uczuć”, „silnym związkiem z drugą osobą”, „darzeniem kogoś uczuciem bezinteresownie, bez względu na to, jaki ktoś jest”, „umiejętnością dawania siebie drugiej osobie”, „dobrocią”, „niebem na ziemi”, „wiatrem, którego nie widać, a jedynie czuć”, „sztuką wybaczenia”, „ciepłem płynącym od drugiej osoby”, „pięknym szaleństwem – młodzi zakochani ludzie popełniają wiele głupstw”.

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że pisząc o miłości, gimnazjaliści bardzo często łączą ją z przyjaźnią: „Miłość to największa przyjaźń”, „miłość

³² *Ibidem*, s. 72–73.

³³ *Ibidem*, s. 179.

to najmocniejsza forma przyjaźni”, „miłość to bliskie koleżeństwo dwóch osób”, „miłość to forma przyjaźni między kobietą a mężczyzną”. Niektórzy z nich uważają jednak, że „miłość to coś więcej niż przyjaźń”, „coś większego od przyjaźni. Prawdziwa miłość nigdy się nie kończy”. Rozumienie przyjaźni jako przygotowania do miłości jest bardzo charakterystyczne dla etapu rozwojowego, na którym znajdują się gimnazjaliści. Potrzebują kontaktu emocjonalnego, który najlepiej zaspokajają w grupie rówieśniczej:

Młodzież chętniej niż w jakimkolwiek innym okresie łączy się wtedy w grupy, tworzy własne organizacje. [...] Pragnienie przynależności do grupy i poczucia więzi z nią jest w tym okresie szczególnie silne. Poza tym do głosu dochodzi poszukiwanie bliskich, intymnych kontaktów, które często przybierają postać młodzieńczych przyjaźni i miłości³⁴.

Przyjaźń stwarza gimnazjalistom okazję doświadczania współprzeżywania z drugim człowiekiem, zaangażowania w jego sprawy, gotowości niesienia mu pomocy. Ich życie w tym okresie skupia się wokół przyjaźni. Bardzo potrzebują kogoś bliskiego, kogo można obdarzyć uczuciami, o czym świadczy sporządzony na potrzeby ankiety katalog cech dobrego przyjaciela. Uczniowie wymienili ponad 70 jego cech (każdy z nich średnio 3–4 cechy)³⁵. Twierdzili, że „prawdziwy przyjaciel powinien po prostu być. [...] Najważniejsze jest to, żeby mieć przyjaciela, a wtedy w życiu będzie łatwiej”. Szkołę najbardziej cenią za nawiązywane tu znajomości, możliwość spędzania czasu z przyjaciółmi, dzielenie z nimi problemów szkolnych. Andrzej Janowski w ten oto sposób opisał to zjawisko:

Bez względu na to, jakie są nastawienia uczniów do szkoły jako miejsca przekazywania wiedzy, niezwykle ważne znaczenie mają dla nich przyjacielskie stosunki w klasie. Posiadanie przyjaciela lub przyjaciół jest ważnym źródłem redukcji lęku, zaś zagrożenie utraty przyjaźni może ten lęk zwiększyć. Pozycja i wpływ przyjaciół mogą mieć podstawowe znaczenie dla postępowania poszczególnych uczniów. Stosunki przyjacielskie z kolegami wpływają na poczucie radości życia. Możliwość spotykania się, widzenia przyjaciół i przyjaciółek bywa przez młodych ludzi traktowana jako niezwykle ważny czynnik określający stosunek do szkoły, która czasem staje się właśnie bardziej stosunkiem do kolegów niż do przedmiotów i nauczyciela³⁶.

Okazuje się, że samotność, będąca wynikiem nieszczęśliwej niespełnionej miłości – brakiem „drugiej połówki”, nieposiadaniem serdecznego przyjaciela lub osoby, której można zaufać – stanowi jeden z głównych problemów życiowych gimnazjalistów. Większe problemy sprawia im jedynie szkoła (nieumiejętność zaaklimatyzowania się w niej, widmo testów gimnazjalnych, wybór przyszłej szkoły, trudności w sprośowaniu wymaganiom nauczycieli). Koniecznością

³⁴ H. Rylke, G. Klimowicz, *op. cit.*, s. 239–240.

³⁵ Najczęściej pojawiające się cechy: szczery, pomocny, godny zaufania, dyskretny, dotrzymujący tajemnic, miły, sympatyczny, serdeczny, koleżeński, uczciwy, dobry, wierny, prawdomówny.

³⁶ A. Janowski, *Uczeń w teatrze życia szkolnego*, Warszawa 1995, s. 77–78.

jest zatem poświęcenie lekcji języka polskiego na rozmowy o wartościach, których łaknie młodzież, takich jak miłość czy przyjaźń, w mniemaniu gimnazjalistów znajdująca się od niej o krok, będąca jej zarzewiem. Trzeba jednak ukazywać ich świętość, czystość, analizować ich pozytywny wpływ na życie człowieka, jak pisała o tym Małgorzata Musierowicz:

Nie jest łatwo zabić w człowieku potrzebę miłości i dobroci, przyjaźni i serdeczności. Nie tak łatwo odebrać dziecku jego wrażliwość, a młodemu człowiekowi – potrzebę szlachetności. Nie pozwólmy jednak, by dzieci zaspokajały te potrzeby w źródłach tandetnych i brudnych. Skoro świat wokół przepelniony jest, niestety, szmirą i pornografią – nie oddawajmy tak łatwo pola walki i spróbujmy przynajmniej pomóc dzieciom [i uczniom – M.M.] w dokonywaniu wyboru. Nie zakazami, gromami czy obrzydzaniem – bo te na ogół mają odwrotny skutek – a właśnie przykładami pozytywnymi, które rozbudzą dobry smak i apetyt na wciąż nowe wyszukane dania³⁷.

Miłość na lekcjach języka polskiego

W jaki sposób zachęcić gimnazjalistów do czytania poezji? Jak wciągnąć ich w pewien rodzaj rozmowy między chcącym przekazać coś istotnego z własnych przeżyć autorem a młodym odbiorcą? W epoce określonej przez Janusza Plisieckiego „zmiierzchem galaktyki Gutenberga”³⁸ nie jest to łatwe. Polonista musi sobie jednak uświadomić, że poezja nie może pozostać jedynie na papierze, nie powinna być dostępna jedynie dla wybranych, znawców. Ona musi żyć i funkcjonować, być żywo obecna na lekcjach języka ojczystego, które często są jedynym miejscem uczniowskiego z nią obcowania. Poeta pragnie dzielić się swymi wierszami „tak jak opłatkiem. Bo jest to dla [...] [niego – M.M.] coś dobrego, serdecznego, co nie jest zatrute nienawiścią, złością, sporami. Wiersze wnoszą ład i harmonię. Odkazają, odtruwają dzisiejszą rzeczywistość. Tworzą taki idealny świat, może naiwny dla niektórych, ale poczęty z dobrej woli”³⁹. Dlaczego by więc do takiego świata nie zabrać gimnazjalistów? Czytanie utworów poetyckich w okresie dojrzewania staje się swoistym testem na dojrzałość. Zarówno chłopcom, jak i dziewczętom trzeba dać szansę zrozumienia i polubienia poezji. Szkoła może się wydatnie do tego przyczynić, porzucając zasadę złotego środka, wyrażoną w haśle: „żadnych zdrożności, żadnych ekstrawagancji, żadnego nieumiarkowania”⁴⁰.

Wybierane do pracy analityczno-interpretacyjnej utwory powinny reprezentować przede wszystkim poezję współczesną, dwudziesto- i dwudziestopiętnowieczną

³⁷ M. Musierowicz, *Głos optymistki*, „Polonistyka” 1993, nr 1, s. 48.

³⁸ J. Plisiecki, *Idea humanistyki zintegrowanej*, [w:] *Polonistyka zintegrowana*, red. K. Ożóg, J. Pastarska, Rzeszów 2000, s. 37.

³⁹ *Elementarz księdza Twardowskiego dla najmłodszego, średniaka i starszaka*, wyb. i układ tekstów A. Iwanowska, Kraków 2000, s. 213.

⁴⁰ S. Bortnowski, *Młodzież a lektury szkolne*, Warszawa 1974, s. 9.

(obszar z dydaktycznego punktu widzenia zaniedbany). Utwory dawne, powstałe przed wiekiem XX, dobrze przywoływać raczej na zasadzie kontekstu w myśl ciążącego na nauczycielu polonistce obowiązku zapoznawania uczniów z tradycją literacką i kulturową. One bowiem ze względu na archaiczność języka czy też odniesienia historyczno-polityczno-obyczajowe do epoki, w której powstały, mogą sprawiać młodzieży niemałe trudności percepcyjne.

Uważa się, że szkoła „uczy literatury klarownej, pudełkowej, o normalnych wymiarach”⁴¹. Takie widzenie świata wydaje się dziś nieco przestarzałe. Może zatem warto go zmienić. Dobrym pomysłem wydaje się urozmaicenie pracy nad poezją szczyptą ekstrawagancji w postaci interesujących i niosących pozytywny przekaz tekstów hiphopowych. Można również pochylić się nad utworami młodych poetów – młodzież bardzo chętnie, co wynikało z badań, pozna wiersze swoich rówieśników, a nawet kolegów. Innym razem wskazać na teksty nie tylko dobrych poetów, lecz także tzw. poezjujących z nieco niższej półki. Bywa, że ich sposób postrzegania świata bardziej frapuje gimnazjalistów. Od czasu do czasu wypada poświęcić kilka chwil na twórczą refleksję, np. nad tekstami kultury masowej, również obcojęzycznej. Analiza i interpretacja tego rodzaju tekstów (np. muzycznych) będzie dla gimnazjalistów nowym doświadczeniem, bowiem przedmiotem oglądu staną się teksty z bliskiego im kręgu kulturowego, rzeczywistości, z którą na co dzień w mniejszym czy większym stopniu obcuje.

W gimnazjum powinien być czas na to, by wyposażać uczniów w narzędzia potrzebne im do pracy z tekstem, by uczyć uważnego czytania połączonego z pogłębioną refleksją nad dziełem literackim i kulturowym oraz precyzyjnego badania otoczki kontekstualnych uwarunkowań utworu. Pomoże w tym odpowiednio zaplanowane działanie nauczyciela, który winien umiejętnie formułować polecenia do tekstu i grupować je np. w określone moduły. Oto propozycja:

- 1) ćwiczenia teoretycznoliterackie – przy których wykonywaniu uczniowie powinni wykazać się umiejętnością dostrzegania oraz określania zawartych w danym utworze kategorii analitycznych, do których należą: relacje osobowe, świat przedstawiony, temat, idea, problem zawarty w tekście, kompozycja, obrazowanie, środki artystycznego wyrazu, wyznaczniki przynależności konkretnego tekstu kulturowego do rodzaju i gatunku literackiego, jakości dzieła⁴². Ponadto przy wykonywaniu tego rodzaju poleceń uczeń kształci sprawność posługiwania się terminologią teoretycznoliteracką⁴³;

⁴¹ *Ibidem*, s. 11.

⁴² Zob. też: R. Doktor, *Kilka uwag o analizie literackiej w szkole*, „Język Polski w Szkole dla klas IV–VIII” 1995/1996, z. 4, s. 11–17.

⁴³ O ważnej roli teorii literatury w procesie szkolnej pracy z dziełem literackim czyt. w: B. Chrzastowska, S. Wyślouch, *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*, Warszawa 1974.

- 2) ćwiczenia aksjologiczno-etyczne – dzięki nim uczniowie analizują określone zachowania i postawy, wybory i dążenia ludzkie, oparte o hierarchię wartości wpisaną w teksty kultury, ustosunkowując się do nich;
- 3) ćwiczenia językowo-komunikacyjne – kształcą umiejętności gimnazjalistów w zakresie posługiwania się językiem w celu budowania właściwie zorganizowanych pod względem słownictwa i znajomości reguł gramatycznych wypowiedzi zarówno ustnych, jak i pisemnych, posługiwania się różnymi odmianami polszczyzny, dokonywania zabiegów na tekście kulturowym (streszczania, skracania, rozwijania zawartych w nim myśli, polemiki z nim, przekształcania w inną formę wypowiedzi), wyjaśniania znaczeń związków frazeologicznych, analizowania funkcji językowych tekstu, doskonalenia umiejętności stosowania w praktyce wiadomości gramatycznych i ortograficznych oraz sprawności komunikacyjnych (praca w zespole, praca w grupie);
- 4) ćwiczenia rozwijające wyobraźnię oraz doskonalące twórczość własną uczniów – pisarską (tworzenie parafraz omawianych utworów, przykłady własnych tekstów, należących do analizowanego gatunku literackiego) oraz plastyczną (wykorzystanie metody przekładu intersemiotycznego: przełożenia znaków pisanych na plastyczne);
- 5) ćwiczenia kulturowe – umieszczają interpretowane utwory w określonych kontekstach, a przez to uczą istnienia w kulturze w jej wymiarze symbolicznym, na które tak wielki nacisk kładzie kształcenie gimnazjalne. Zapoznają ponadto z wątkami (motywami) kulturowymi, wprowadzają uczniów w tradycję kultury narodowej i europejskiej, uczą odbioru dzieł pochodzących nie tylko z obszaru literatury, ale także historii sztuki, filozofii, muzyki, świata przyrody oraz cywilizacji stworzonej i kierowanej przez człowieka. Umożliwiają uczniom poruszanie się w świecie współczesnej kultury i mediów;
- 6) ćwiczenia komparatystyczne – zestawiają ze sobą utwory podobne pod względem tematycznym oraz genologicznym, dopełniające się i wzajemnie oświetlające.

Dzięki grupowemu zorganizowaniu ćwiczeń na lekcji poświęconej pracy z danym tekstem kulturowym, można skupić uwagę przede wszystkim na zadaniach z wybranego kręgu tematycznego, np. językowego lub kulturowego. Takie rozwiązanie wskazuje ponadto nauczycielom nową, ciekawą możliwość – co roku w inny sposób mogą organizować pracę analityczną wokół tego samego tekstu.

Pracę nad tekstami poświęconymi miłości występującej w tak wielu odmianach (miłość matczyna, rodzicielska, erotyczna, przyjaźń, patriotyzm, miłość do Boga, świata natury, życia itp.), a zatem zmuszającej do dokonania wyboru jej przedmiotu, można zorganizować np. wokół trzech pól semantycznych, bliskich gimnazjalistom: miłości życia, miłości domu rodzinnego i rodziny oraz miłości drugiego człowieka.

Pierwszy krąg ma na celu refleksję nad sensem i istotą prymarnej jakości aksjologicznej, jaką stanowi życie. Wartość wychowawcza wybranych do analizy tekstów powinna tkwić w podtrzymywaniu lub nawet wzbudzaniu w gimnazjalistach miłości istnienia i dziękowania Najwyższemu za dar życia i stworzenie świata. Istotę życia w postaci wyzwań egzystencjalnych, jakie stoją przed ludźmi, doskonale określiła Matka Teresa z Kalkuty. Jej definicyjną propozycję winni poznać i zanalizować gimnazjaliści. Rozważania wokół sensu życia, zmierzające do odpowiedzi na pytanie, jakiej postawy oczekuje ono od człowieka, zmierzałyby do samodzielnego zdefiniowania go przez uczniów.

Pozytywne ustosunkowanie się młodzieży do wartości życia mogą też zapewnić pojęcia realizujące jednocześnie jeden z postulatów współczesnej edukacji, jakim jest potrzeba wprowadzania uczniów w świat kultury masowej⁴⁴: „charakter życiolutny” i „filozofia dobrego oka”⁴⁵, postawy: horacjańskie *carpe diem*, franciszkański zachwyt nad światem⁴⁶, a nawet hymn czarnoskórego piosenkarza, wyrażony w sztandarowych już niemal słowach *Yes I think to myself what a wonderful world*. Piosenka śpiewana przez Louisa Armstronga posłuży kształtowaniu przez uczniów pozytywnego stosunku do życia i otaczającego ich świata, zastanowieniu nad jasnymi stronami życia, charakterystyce optymisty. Dobrym rozwiązaniem może być też praca nad piosenką hiphopowego zespołu Paktofonika *Chwile ulotne*, pogłębiająca refleksje o przemijalności ludzkiego żywota zgodnie ze starożytną regułą *panta rhei*, a jednocześnie pomagająca w budowaniu uczniowskiego kodeksu życia szczęśliwego, opowiadaniu o tych momentach życia, które na długo pozostają w pamięci, sposobach rejestrowania wspomnień. Podejmowane przez nauczycieli działania mają ponadto na celu uświadomienie podopiecznym bezcelowości śmierci samobójczej. Temu służyć może tekst Edwarda Stachury *Czas płynie i zabija rany*⁴⁷.

Wybrane do analizy teksty związane z miłością życia powinny mieć ponadto na uwadze kształtowanie przez gimnazjalistów pozytywnego wizerunku samego siebie (problem samoakceptacji i samopoznania). Warto również przebadac

⁴⁴ Zob. W. Komar, *Współczesność i nauczyciel – perspektywy edukacji bez dogmatów?: któredy do wykształcenia światłych oraz niezależnie myślących ludzi – nauczycieli: blokady i szanse?*, Warszawa 2003.

⁴⁵ Zob. P. Pellegrino, *Szczęście. 18 tajemnic, dzięki którym unikniesz frustracji. Podręczny samouczek życia radosnego*, przeł. A. Gryczyńska, Warszawa 2002.

⁴⁶ Zob. E. Matysek, *Święty Franciszek – nauczyciel miłości*, „Język Polski w Gimnazjum” 2005, nr 2, s. 3–40.

⁴⁷ Podczas pracy nad tym wierszem można wykorzystać nagranie utworu (zespół Stare Dobre Małżeństwo). O roli muzyki na lekcjach języka polskiego czyt.: D. Gał, *Muzyka na lekcjach języka polskiego*, „Zeszyty Szkolne” 2001, nr 2, s. 35–38. Kontakt z muzyką – jak udowadnia autorka – wywiera duży wpływ na zachowanie i przeżycia uczniów: 1) pomaga uczniom w poznawaniu własnej psychiki, 2) rozładowuje napięcie, odpręża i pomaga utrzymać równowagę psychiczną, 3) kształtuje w młodzieży postawę twórczą, 4) urozmaica proces analityczno-interpretacyjny.

wpływ środowiska i domu rodzinnego, zwłaszcza pod kątem prawidłowego zaspokajania przez rodziców potrzeby miłości i bezpieczeństwa, na samoocenę podopiecznych oraz budowę ich właściwego obrazu osobowego. Należy też przyjrzeć się samoakceptacji jako wartości leżącej u podstaw wszystkich relacji międzyludzkich oraz zastanowić się nad wpływem obiektywnie wysokiej samooceny na usposobienie człowieka⁴⁸. Gimnazjaliści winni wzmocnić w sobie zdolność do miłości własnej, nieutożsamiając jednakże z egoizmem. Pracę nad wskazanymi zagadnieniami umożliwią opowiadanie Sławomira Mrożka *Artysta* oraz bajka Ignacego Krasickiego *Malarze*. Utwory te świetnie dopełnią – na zasadzie kontekstu filozoficzno-kulturowego – teksty Jerzego Mellibrudy *Akceptacja siebie*⁴⁹ czy Alana Loya McGinnisa *Maski*⁵⁰.

Nauczyciel winien wspierać rodziców w procesie uczenia mądrej miłości, która opiera się na akceptacji dziecka (ucznia) takim, jakim ono (on) jest – tzn. „jego określonego wyglądu zewnętrznego, określonych uzdolnień, potrzeb i osiągnięć”⁵¹ – okazywaniu mu uczucia, utwierdzającego w przekonaniu, że jest osobą kochaną i godną miłości:

Do mądrej miłości należy poszanowanie praw dziecka jako pełnoprawnego członka rodziny [i społeczności szkolnej oraz klasowej – M.M.], stawianie mu rozsądnych wymagań dostosowanych do jego możliwości rozwojowych, współdziałanie z nim w jego aktywności, a także dawanie mu właściwej swobody, zgodnej z jego poziomem rozwoju. Dziecko kochane wierzy, że jest osobą wartościową, [...], wierzy w siebie, w swoje zdolności i chce się rozwijać, poznawać świat, tworzyć nowe wartości [...]⁵².

Gimnazjalista uczy się wówczas cenić życie, dobrze czuje się wśród ludzi i wierzy, że: „Życie to największy skarb, który bardzo łatwo stracić”, „życie jest tylko jedno, dlatego trzeba je godnie przeżyć”, „życie daje dużo satysfakcji”, „każdy dzień przynosi nowe doświadczenia”. Ukazaniu wartości życia oraz możliwości odkrywania jego sensu i celu posłużą też ćwiczenia proponowane przez Krystynę Ostrowską, które nauczyciel może wykorzystać na lekcji wychowawczej. W ten sposób treści *stricto* polonistyczne będą przeplatać się z wychowawczymi – cenna propozycja dla polonistów-wychowawców⁵³.

Kolejnym kręgiem zataczanym przez miłość, któremu należy poświęcić czas na lekcjach języka polskiego, może być miłość domu rodzinnego, tak, by był

⁴⁸ O tym, jak ważne jest wyrabianie w gimnazjalistach poczucia własnej wartości i kształtowanie postawy samoakceptacji, czyt. w: *O miłości, małżeństwie i rodzinie. Przygotowanie do życia w rodzinie dla młodzieży szkół ponadpodstawowych*, oprac. M. Ryś, Warszawa [b.r.w.].

⁴⁹ Zob. J. Mellibruda, *Poszukiwanie samego siebie*, Warszawa 1997, s. 14–16.

⁵⁰ Zob. A. L. McGinnis, *Sztuka przyjaźni, czyli jak zbliżyć się do ludzi, na których ci zależy*, wyd. trzecie, Warszawa 2000, s. 24–25.

⁵¹ *O miłości, małżeństwie i rodzinie...*, s. 35.

⁵² *Ibidem*, s. 36.

⁵³ Zob. K. Ostrowska, *W poszukiwaniu wartości*, Gdańsk 1994.

miejszem pełnym ciepła, „bunkrem i schronieniem przed rzeczywistością”, „własnym kątem na ziemi”, w którym gimnazjaliści poczuć się bezpiecznie. Zanurzone w tę problematykę teksty polecane do analizy rozbijają się na dwa bloki tematyczne, zgodnie ze znaczeniem domu jako budynku mieszkalnego oraz rodziny.

W pierwszym z nich można wykorzystać wiersz Józefa Barana *dom rodzinny*⁵⁴. Utwór ukazuje, jaką wartość ma dla człowieka dom oraz jak zmienia się pojęcie o nim i jego wielkość wraz z ludzkim dorastaniem i dojrzewaniem. Gdy rozszerzają się horyzonty życia człowieka, rodzinny dom już mu nie wystarcza. Na zawsze jednak, niby szkatuła, przechowuje on to, co najcenniejsze i najpiękniejsze – beztrioskie chwile dzieciństwa. Podczas pracy nad tekstem gimnazjaliści nazywają uczucia, jakie towarzyszą powracającym do domu, wypowiadają się na temat roli domu w życiu człowieka, zwracają uwagę na stworzoną przez poetę teorię „domocentryczności”. Tekst można skonfrontować, z uwagi na niebywałe podobieństwo tematyczne, z fragmentem *Filozofii dramatu* Józefa Tischnera oraz *Domu nad łąkami* Zofii Nałkowskiej. Podobne przesłanie niesie wiersz Zbigniewa Herberta *Dom*⁵⁵. Interesuje on ze względu na zawarte w nim poetyckie definicje domu, skupiające się wokół duchowości i cielesności, przeszłości i teraźniejszości. Mit o arkadyjskim dzieciństwie zderza się w utworze z apokaliptyczną wizją przemijania i zniszczenia najcenniejszego dla człowieka miejsca, jakim jest rodzinne gniazdo. Na jego podstawie uczniowie układają własne definicje domu lub opracowują projekty swych przyszłych domów. Dopełnienie działań analitycznych nad wierszem Herberta może stanowić refleksja nad fragmentem książki Anny Kamieńskiej *Dom w domu*.

Właściwym krokiem może być ponadto praca nad, mogącym wzbudzić u gimnazjalistów niechęć ze względu na swą długość (ponad 80 wersów), wierszem *Opis domu poety* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Warto jednak zaznajomić uczniów z ciekawie przedstawionym artystycznym siedliskiem, stanowiącym źródło poetyckiego natchnienia, a co ważne – świadczącym o cechach charakteru, upodobaniach i zainteresowaniach swojego właściciela, czyli Gałczyńskiego. Utwór ten bowiem należy analizować, odwołując się do biografii poety zachowanej we wspomnieniach spisanych przez jego córkę, Kire. Wiersz Gałczyńskiego traktuje o domu żyjącym, pełnym ludzi i światła, o domu, który ma duszę. Gimnazjaliści mogą wcielić się w rolę przewodników po domu poety, zaprojektować dom lub gabinet twórczości ulubionego pisarza, poety, artysty czy też wykazać się pomysłowością w urządzaniu klasowej wystawki pamiątek rodzinnych. Wskazane jest zestawienie wiersza Gałczyń-

⁵⁴ Zob. M. Choroszczyńska, *Moja praca z „domem rodzinnym” Józefa Barana*, „Język Polski w Gimnazjum” 2005/2006, nr 3, s. 59–69.

⁵⁵ Zob. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

skiego na zasadzie kontrastu z utworem Herberta *Dom poety*, w którym jest mowa o domu martwym, o muzeum, o miejscu, gdzie zabrakło istnień. Tętniący dawniej życiem dom z zaparowanymi szybami, w którym unosiła się woń pieczenia zamieniono w martwy obiekt, służący jedynie chłodnemu oglądowi obcych ludzi. Dodatek stanowić mogą ćwiczenia dotyczące muzeów literackich. Można zaznajomić uczniów z nazwami różnych rodzinnych miejscowości (lub późniejszych miejsc przebywania) znanych poetów (Kochanowskiego, Reja, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego), w których powstały muzea literackie. Będą mieć oni okazję do wyrażenia własnego stosunku do takich miejsc pamięci oraz opowiedzenia o odwiedzonych przez siebie ostatnio muzeach.

Drugi blok tematyczny związany jest z rodziną. Rozbudzanie pozytywnych uczuć względem najbliższych jest o tyle ważne, że „rodzina stanowi dla dziecka najlepsze środowisko rozwojowe, przede wszystkim dzięki możliwości otoczenia go indywidualną opieką oraz zaspokojenia jego potrzeb”⁵⁶. Tematyka rodziny pojawia się w wielu tekstach literackich i kulturowych, głównie mających na celu tzw. „wychowanie przez literaturę”⁵⁷. Wielofunkcyjne dzieła uruchamiają bowiem właśnie tę pedagogiczną perspektywę. Z bogatego kanonu literatury pięknej warto wybrać teksty dotyczące: rodziny jako takiej, nieopisanego żalu ojca po stracie dziecka oraz tajemniczego domownika – opiekuńczego ducha domu.

Fragment poematu Wiktora Woroszyńskiego *Czas miłości* zestawiony z utworem Janiny Brzostowskiej *Gdy masz czyjeś serce*, skłania do przyjrzenia się podstawowej komórce społecznej, jaką jest rodzina⁵⁸: wartościom, które ją budują, relacjom między domownikami czy też nazwom jej poszczególnych członków. Teksty te uświadamiają gimnazjalistom wartości rodziny: daje człowiekowi miłość i bezpieczeństwo, z nią jasno „wieczorem ciemnym” i ciepło, choć dookoła świszcze lodowaty wicher, jej członkowie wybaczą sobie błędy, a wszystko, „co różni, opada jak liście”. W pamięci pozostaje tylko to, co „najdroższe, najbliższe”. Taka rodzina jest bezpieczna i nic nie może zagrozić jej trwałości. Do domu nie wkradnie się nieufność i podejrzliwość. Największą gwarancją niezmienności uczuć i pokonania wszelkich trudności jest bycie razem. Wiersze inspirować gimnazjalistów do oceny własnej rodziny, scharakteryzowania swoich relacji z poszczególnymi jej członkami, zastanowienia, co należałoby w niej zmienić.

Dom zmienia się wraz ze śmiercią dziecka. Mówimy, że domy bez dzieci są puste. Uczucia wrażliwego ojca – poety po śmierci ukochanej córki są tematem wybranych trenów z cyklu *Anka* Władysława Broniewskiego⁵⁹. Stanowią

⁵⁶ H. Rylke, G. Klimowicz, *op. cit.*, s. 242.

⁵⁷ B. Chrzastowska, *Lektura i poetyka*, Warszawa 1987, s. 77.

⁵⁸ Zob. I. Gumowska, *Księga nastolatków*, Warszawa 1989.

⁵⁹ Bowiem dopiero praca nad kilkoma trenami (*Obietnica, Firanka, Bratek, ***Anka! to już trzy i pół roku*) daje w miarę pełny obraz stanu psychicznego Broniewskiego, obsesyjnie wprost

wzruszające świadectwo ojcowskiej miłości przetykanej nieopisaną rozpaczą i tęsknotą. Są wspaniałym zapisem *quasi*-dialogu poety ze zmarłą córką, którą widzi, spoglądając na powiewającą na wietrze śnieżnobiałą firankę lub bratka z powązkowskiej mogiły. Warto bliżej przyjrzeć się tym żałobnym perełkom współczesnego polskiego poety, osadzonym wszakże w tradycji literacko-kulturowej oraz wskazać na ich powiązania z Biblią (motyw Matki Bolesnej) czy mitologią grecką (motyw Niobe). Takie działanie pomoże uczniom dostrzec uniwersalność cierpienia, jakie powoduje strata dziecka.

W nieco zabawną przestrzeń, świadczącą o tym, że rodzina to nie tylko rodzice i dzieci, ale też bóstwa opiekujące się domem, może przenieść gimnazjalistów wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Nieco o domowniku*. Podstawowym zadaniem tytułowego Fukurokoju jest pilnowanie, by z domu nie uciekało szczęście. Utwór przenosi w świat z pogranicza prawdy i fantazji, a ponadto odciąża od trudnej, czasem niewdzięcznej tematyki poruszanej podczas analizy tekstów literackich i użytkowych. Uczniowie mają okazję do rozmowy o dobrych duchach ich domów czy sposobach stworzenia bezpiecznej i szczęśliwej rodziny. Nauczyciel może również skłonić gimnazjalistów do dyskusji na temat baśniowych stworów (krasnoludki, elfy, skrzaty itp.), strzegących ludzkiego dobytku, nawiązując do ich czytelniczych zainteresowań. Przy okazji jego omawiania warto przybliżyć uczniom postać mitologicznej bogini ogniska domowego, Hestii.

Ostatnim kręgiem służącym przybliżeniu tematyki wychowania do miłości na lekcjach języka polskiego mogłaby być miłość erotyczna. Nauczyciel ma tu do spełnienia niezwykle ważną rolę. Kto bowiem rozmawia z młodzieżą o tym jednym z najpiękniejszych przeżyć? Kto wyjaśnia potrzebę pielęgnowania, rozwijania i wzbogacania miłości? Wiadomo przecież, że aby to uczucie „się pogłębiło, musi być wplecione w szacunek, życzliwość, troskę i odpowiedzialność”⁶⁰. Tymczasem miłość nastolatków dojrzewa w ukryciu (zakazane filmy, czasopisma) lub emanuje na zewnątrz w postaci nazbyt śmiałych zachowań kilkunastoletnich zakochanych, „zachęcanych do wczesnej inicjacji seksualnej przez [popularne – M.M.] pisma młodzieżowe”⁶¹. Zainicjowany i prowadzony przez polonistę proces edukacyjno-wychowawczy zorganizowany wokół zagadnienia miłości winien przebiegać w określonym porządku tematycznym, służącym „budowaniu pomostu pomiędzy [wskazanymi wyżej – M.M.] skrajnościami”⁶² w życiu uczuciowym nastolatków. Ich działania, przebiegające w określonym porządku, a zainspirowane tekstami literackimi i użytkowymi miałyby zmierzać do zdefiniowania pojęcia miłości (*Co to jest miłość* Jonasza Kofty), opisanie jej za pomocą różnych zmysłów, wymieniania sposobów okazywania sobie przez

obracającego swe myśli w stronę najdroższej, utraconej pociechy.

⁶⁰ *O miłości, małżeństwie i rodzinie...*, s. 150.

⁶¹ *Od Redakcji*, „Polonistyka” 1993, nr 1, s. 4. Ten numer „Polonistyki” został w całości poświęcony tematowi miłości.

⁶² *Ibidem*.

ludzi miłości, oglądu definicji miłości stworzonych przez amerykańskich psychologów: Johna Powella⁶³ i Elliota Aronsona⁶⁴. Gimnazjaliści mogliby także uczyć się spoglądać na drugą osobę oczyma zakochanego i budować w pamięci jej idealny wizerunek, do czego zachęca wiersz Stanisława Grochowiaka *Pocałunek-krajobraz*. Poznaliby też gatunek literacki, jakim jest erotyk. Ich działania zmierzałyby do refleksji nad tym, czym jest pocałunek i co powinien wyrażać. Kształtowaliby też w sobie postawę odpowiedzialności za ten wyraz miłości. Wiersz Grochowiaka dopełnić mogą wybrane perełki barokowej poezji miłosnej: *Obraz ukradziony* Jana Andrzeja Morsztyna lub *Na oczy królowny angielskiej...* Daniela Naborowskiego.

W miłosnej edukacji gimnazjalnej ważna wydaje się także dogłębna analiza stanu zakochania, określanie wpływu miłości na zachowanie i osobowość człowieka, na jego postrzeganie świata i stosunek do ludzi (*Inwokacja* Jeremiego Przybory) oraz refleksja nad niematerialnymi darami, którymi można obdarować ukochaną osobę (piosenka zespołu *Worlds Apart Nobody Loves You*).

Erotyk *Kto miłość zna* Leopolda Staffa mógłby stanowić pole do odkrywania przez gimnazjalistów poetyckich synonimów miłości jako „odurzenia”, „pokory”, „zatracenia”, „otchłani”, „uniżenia”, „poddania”, „słodkiej niewoli”, „nowego życia”, „miękkiego lądowania”, poznawania zakochanego wchodzącego w rolę „żebraka”, „niewolnika”, „króla”, człowieka obłąkanego bądź szalonego, który kochając, rodzi się na nowo. Analiza obrazu miłości opartej na bezinteresownej ofiarności, poświęceniu, pokorze uczuciowej, bezwarunkowemu oddaniu się uczuciu, zatraceniu w nim (przywołanie fragmentu *Pana Wołodyjowskiego* Sienkiewicza, w którym Ketling głosi pochwałę miłości; *Cuda miłości* Jana Andrzeja Morsztyna) zachęcałaby uczniów do pragnienia przeżywania jej w najczystszej postaci i kształtowania w sobie postawy odpowiedzialności za budzące się uczucie.

Ważne także, by nie zapomnieć o utworach lirycznych (np. *zakochani, co to znaczy kochać, miłość jest większa od serca*) i prozie miłosnej (np. *Lubić znaczy kochać*) księdza Jana Twardowskiego, zwłaszcza podczas odkrywania wraz z gimnazjalistami relacji pomiędzy prawdziwą miłością a cierpieniem, dojrzwania do uczucia, umiejętności przyjmowania go i obdarzania nim innych, kształtowania w sobie uwagi skierowanej na drugą osobę, dostrzegania jej potrzeb. Utwory Twardowskiego powinny być oświetlone fragmentami rozważań współczesnych psychologów, antropologów i filozofów: Zuzanny Celmer⁶⁵, Ericha Fromma⁶⁶ i Janusza Gajdy⁶⁷.

⁶³ Zob. J. Powell, *Dlaczego boję się kochać?*, przeł. P. Sawicka, Warszawa 2003, s. 13–14.

⁶⁴ Zob. E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 1999, s. 466.

⁶⁵ Zob. Z. Celmer, *Jak być dorosłym. Poradnik dla nastolatków*, Warszawa 1996.

⁶⁶ Zob. E. Fromm, *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, Warszawa 1997.

⁶⁷ Zob. J. Gajda, *op. cit.*

Praca nad poezją miłosną w gimnazjum może zmierzać również do rozpoznawania różnych rodzajów miłości, ukrytych za specyficznym środkiem poetyckiego wyrazu, jakim jest metonimia. Taką możliwość stwarza analiza liryku Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Dwie miłości*. Jedna z nich – kobieta – nazywana jest „kruchym ciepłym ciałem, / które się w formach dziewiczych ustało”, zaś druga – ojczyzna – „ziemią grozy”, zatopioną w ogniu walki niosącej śmierć i zgubę. Wiersz opiewa trudną miłość, ocalającą resztki wymarzonego świata poety, miłość za cenę życia.

Nauczanie o miłości na poziomie gimnazjalnym jest sprawą bardzo trudną, choć niezwykle fascynującą. Wymaga pomysłowości nauczyciela, widocznej w doborze tekstów, których problematyka bliska jest gimnazjalistom oraz umiejętności formułowania interesujących poleceń. Przede wszystkim zaś wymaga porozumienia pomiędzy uczniem a nauczycielem. Lekcje poświęcone temu uczuciu nie powinny go zniekształcać i banalizować, ale pozbawiać ordynarnej otoczki, w jaką nierzadko wyposażają je nastolatki. Uczucie, z którym zaznajamiają wybrane do analizy teksty kulturowe, ukazywane jest w nich jako potężne, czyste, piękne. Stanowi – jak to określili w swoich ankietach gimnazjaliści – „sens życia” i „rozpromienia każdego człowieka”.

Magdalena Marzec

The issue of love in teaching to gimnazjum students
The educational project with didactic elements
(Summary)

The study carried out among students of gimnazjum school shows that the most widely accepted value for them is love. The article, therefore, aims to emphasise the need of including the value of love in the process of education. This issue should be the principle objective when working with gimnazjum students on culture texts in the lessons of Polish. The article contains suggestions concerning educational process in three theme cycles related to love: love of life, home and family, and other people.

Karolina Strugińska

Baśnie Andersena oczyma współczesnych przedszkolaków

Każdy pamięta z dzieciństwa jakąś baśń Andersena. Zapominamy często, czy „pierwszemu czytaniu” towarzyszył uśmiech czy łzy. Jako dorośli urzeczeni prawdą i pięknem utworów duńskiego pisarza nie uświadamiamy sobie, jakie trudności musieliśmy początkowo pokonać. Tymczasem dla kilkulatek lektura tych czarownych historii jest niekiedy drogą przez mękę. Swymi nieustannymi pytaniami dziecko może doprowadzić czytającego do pasji, może – zniechęcone niezrozumiałością tekstu – odmówić dalszego słuchania, może przerażone schować głowę pod poduszkę krzycząc, że nie chce słuchać o trupach, czarownicach i zmorach. Może też skwitować przeczytany utwór drwiącym uśmieszkiem lub czarująco opowiedzieć treść, z czego wywnioskujemy, że konkretyzacja, której dokonało w swym młodym umyśle, jest niemal odwrotnością tego, co zamierzył autor. Że tak właśnie może wyglądać odbiór Andersena przez przedszkolaka, przekonała mnie lektura *Baśni* wspólnie z moim 4-letnim synem, który jest, jak na swój wiek, dość wyrobionym czytelnikiem. Spośród licznych arcydzieł literatury dziecięcej, jakie poznał, gorzej niż *Baśnie* przyjął jedynie *Sierotkę Marysię* Konopnickiej, w której historyczne nawiązania i liczne archaizmy mogą wprowadzić w zakłopotanie nawet dorosłego Polaka.

Literatura przedmiotu pełna jest refleksji na temat wielowarstwowości Andersenowskich historii, jednak chyba żaden z badaczy nie pokusił się o sprawdzenie, jakie ich aspekty sprawiają malcom największe trudności. Postanowiłam spojrzeć na te genialne utwory oczyma współczesnych przedszkolaków i dostrzec nie tylko to, co budzi zachwyt, lecz przede wszystkim to, co rodzi niezrozumienie, niepewność i niepokój. W amatorskich badaniach pomogły mi refleksje syna oraz rozmowy z pięciolatkami z łódzkiego Przedszkola Państwowego nr 131 oraz cztero- i sześciolatkami z Przedszkola nr 117. Zebrany materiał uporządkowałam w oparciu o dwuwymiarowy, warstwowy model dzieła literackiego, zaproponowany przez Ingardena¹.

Patrząc na *Baśnie* jako utwory linearnie rozciągnięte w czasie, spostrzec można, że długość jest najpoważniejszym powodem ich nieprzystosowania do odbioru

¹ R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] i d e m, *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947.

przez dzieci kilkuletnie. Głosowe odtworzenie jednej baśni Andersena trwa zwykle od kilkunastu do kilkudziesięciu minut. Umiejętność skupienia uwagi na słuchanym tekście przez dziecko w wieku 4–6 lat wynosi najwyżej kilkanaście minut. Oczywiście, można by lekturę dłuższych utworów dzielić na części, czytane w odstępach czasu – np. między przerwami na zabawy ruchowe lub czytać codziennie po kilka akapitów. Jednak w praktyce ten sposób zupełnie się nie sprawdza, gdyż po pierwszej przerwie dziecko traci wątek i nim przystąpimy do lektury kolejnych fragmentów, musimy przypomnieć przeczytaną treść. W podstawie programowej dla przedszkoli brak dziś jednoznacznych wytycznych dotyczących nauki obcowania z dłuższym tekstem literackim. W „kanonie” przedszkolnym znajduje się wprawdzie *Dzielny ołowiany żołnierz*, lecz z baśnią tą, podobnie jak z innymi, dzieci zapoznają się jedynie poprzez uproszczone opowiadanie nauczyciela lub pacynkową inscenizację. Lektura *Królowej śniegu*, *Kaloszy szczęścia*, *Opowiadania z Diun* czy nawet *Calineczki* jest więc wyzwaniem dla „zahartowanych” przedszkolaków i ambitnych rodziców.

Gdyby spojrzeć na dzieła Andersena jako struktury złożone z płaszczyzny brzmieniowej, znaczeniowej i wyglądowej, staje się oczywiste, że już pierwsza z nich nastrocza malcom pewne trudności. Oczywiście warstwa brzmieniowa w języku polskim jawi się odmiennie od oryginalnej. Jednak przekład Jarosława Iwaszkiewicza i Stefanii Beylin² – najbardziej rozpoznawalny w Polsce – zachowuje pewne elementy, mogące frapować najmłodszych słuchaczy. Są to przede wszystkim niepoliszczony imiona i nazwiska bohaterów np.: Ib, Jeppe-Jaens³, Knud⁴, a także odwołania do słynnych Duńczyków, jak Ørsted, Knap, Heiberg, Godfred von Gehmen⁵, Stub⁶ czy Thorvaldsen⁷. Słyszac te obco brzmiące nazwy, dzieci nie są przekonane, że mowa o ludziach, lecz wyobrażają sobie bohaterów jako fantastyczne istoty. W ten sposób Ib może zostać skojarzony z postacią ze znanego filmu – ET. Sens opowiadania *Dziecięca paplanina* pozostaje nieuchwytny dla kilkulatek, jeśli nie wytłumaczymy mu, iż w dawnej Danii nazwiska zakończone na -sen były nazwiskami biedoty, co trudno jest zilustrować polskim przykładem. Przywiązanie Andersena do ojczyzny ujawnia się w częstym używaniu nazw miejscowych, geograficznych i własnych – np. Christianshavn, Lilletorvegade, Ringsted, Struga Hallandzka⁸, Silkeborg, Aa-

² H. Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Poznań 1988; posługuję się jedynie tym wydaniem oznaczonym dalej w przypisach: jako B.

³ *Ib i Krystyna*, [w:] B, s. 245.

⁴ *Pod wierzbą*, [w:] B, s. 219.

⁵ *Kalosze szczęścia*, [w:] B, s. 63, 68.

⁶ *Pierwiosnek*, [w:] B, s. 402.

⁷ *Dziecięca paplanina*, [w:] B, s. 299.

⁸ *Kalosze szczęścia*, [w:] B, s. 65, 66.

sen⁹, Okrągła Wieża w Kopenhadze¹⁰, które dla duńskich przedszkolaków są być może jasne, lecz dla polskich stanowią przyczynę uruchomienia fantazji w niewłaściwym kierunku, a niekiedy również komizmu – gdy czytający głowi się, jak wymówić Köge¹¹, Kongens Nytorv, Østergade, plac Høibro czy Røskilde¹². Dodatkowo rozpraszają uwagę dziecka wplecione niekiedy w dialogi zwroty obcojęzyczne – np. francuskie „Superbe!”, „Charmant”¹³ w *Świniopasie*, czy łacińskie: „mihi secus videtur”, „modestia”, „iudicium”, „locus docendi” w *Kaloszach szczęścia*¹⁴.

O wiele więcej trudności niż w warstwie językowej przedszkolaki napotykaają w warstwie semantycznej tekstów. Decyduje o tym głównie fakt, iż od napisania przez Andersena baśni minęło już prawie 200 lat i pewne desygnaty przedstawiane przez niego dla zobrazowania codzienności wydają się dzisiejszym dzieciom archaiczne lub co najmniej egzotyczne. Jakże współczesny kilkulatek może docenić walory urodzonego ze starej łyżki ołowianego żołnierza, skoro pośród swych zabawek posiada żołnierzy interaktywnych, poruszających kończynami, wydających dźwięki, którzy – gdy staną się „jednonożni” – nie są wrzucani do pieca, lecz „wymieniani na nowszy model”? Jakże dziewczynka ma sobie wyobrazić nieruchomą papierową baletnicę w tiulowej sukni, kiedy Barbie przebiera się kilka razy dziennie, a na zakupy jeździ limuzyną? Taka baletnica jest raczej warta pogardy niż litości! Zjawiska z XIX-wiecznej codzienności utrwalone przez pisarza mogą przeszkadzać w rozumieniu tekstu; ich przykłady to: rynsztok, cukrowe świnki, krepa, krzesiwo, łuczywo, samowar, imbryk, pogrzebacz, kotary z chwastami, knot od lampy, młynek do kawy, szydło, chodaki, przyszwyy, dratwa, pociągiciel, żabot, liberia, kijanka, śluza młyńska, rękawicznik, sutereny, upuszczanie krwi, zdmuchiwanie lampy. Dociekliwi malcy po usłyszeniu nowego dla nich wyrazu natychmiast przerywają tok czytania i żądają objaśnienia, czasem same poprawnie wnioskują o znaczeniu z kontekstu. Zdarza się jednak, że po zakończeniu lektury dziecko nadal wyobraża sobie żabot jako przekłutą szpilką żabę, świniopasa jako opastą świnię, imbryk jako rodzaj kieliszka, a rękawicznika jako pana z dużymi rękawiczkami. Ku mojemu zaskoczeniu archaicznym desygnatem okazała się nawet proca! Dzieci nie mogą też zrozumieć, czemu zakochał się w piecu bałwan, który miał szkielet zrobiony z pogrzebacza. Jeszcze trudniej jest maluchom odnaleźć sens w tych tekstach, które Andersen świadomie zintelektualizował. Za przykład może posłużyć *La-tający kufer*, gdzie pojawiają się sformułowania: bajka moralna i dystyngowana, drzewo genealogiczne, herbata z brylantów, światło dla mas, mówić o rządzie

⁹ *Ib i Krystyna*, [w:] B, s. 245.

¹⁰ *Krzesiwo*, [w:] B, s. 6.

¹¹ *Pod wierzbą*, [w:] B, s. 223.

¹² *Kalosze szczęścia*, [w:] B, s. 63–66.

¹³ *Świniopas*, [w:] B, s. 117.

¹⁴ *Kalosze szczęścia*, [w:] B, s. 67.

i ludzie, liberał, wielkopańskie fochy, patriotyczny¹⁵. W opowiadaniu *Pod wierzbą* od niechcenia padają nazwy geograficzne, których malcy mogli jeszcze nigdy nie słyszeć – np. Ren, Mediolan, Równina Lombardzka¹⁶. Wyrażenia takie jak „holsztyńska chata”, „miód bremeński”¹⁷ czy „potpourri”¹⁸ wymagają sporego odczytania nawet dorosłego czytelnika. Niekiedy autor posługuje się niezrozumiałymi dla kilkulatków odwołaniami mitologicznymi (np. Psyche w *Ostatniej perle*¹⁹) czy też motywami biblijnymi (np. dzień sądu ostatecznego w *Pod wierzbą*²⁰ czy Jonasz w brzuchu wieloryba w *Pięciu ziarenkach grochu*²¹). Nagminne są u Andersena motywy religijne. Wielu bohaterów modli się, a szczególnie często jest mowa o konfirmacji. Niełatwo objaśnić ten protestancki obyczaj maluchom, które dopiero poznają podstawowy zakres pojęć religijnych i nie mają pojęcia, czym jest eucharystia czy bierzmowanie. Bóg jest obecny w większości Andersenowskich baśni. Choć nie działa i nie przemawia bezpośrednio, obdarzony jest jednoznacznym statusem ontologicznym – funkcjonuje na równi z rzeczywistymi bohaterami. Oto kolejny powód zadawania pytań przez dzieci wzrastające w laicyzującym się społeczeństwie. W sferze znaczeniowej omawianych utworów istotną rolę odgrywa także fakt, że napisał je poeta – jego sposób myślenia i język jest wysoce zmetaforizowany. Dzieciom kilkuletnim bardzo trudno dokonać myślowego przeniesienia cech jednego desygnatu na inny, toteż nie są w stanie docenić artystycznych walorów tekstu, ani nawet rozszyfrować tajemniczych sformułowań. W *Pierwiosnku* porównanie poety Ambrożego Stuba do kwiatka zwiastującego wiosnę²² jest zaskakujące nawet dla dorosłego. Pies z oczyma jak młyńskie koła i pies z oczyma wielkimi jak Okrągła Wieża²³ z baśni *Krzesiwo* jawią się dziecku jako kosmiczne monstra. Kłopot sprawiają dowcipne omownie np.: dwanaście sztuk bielizny z rodzaju, o którym się niechętnie mówi, a który każdy powinien mieć²⁴ w opowieści o lnie czy „chińskie listeczki”²⁵ zaparzane w imbryku. Ponadto w baśniach słynnego romantyka obdarzone myślą i wolą bywają nikłe i ulotne zjawiska przyrody, np. promień słońca, chmura; rośliny (len, stokrotka, pierwiosnek, choinka, ziarenka grochu), a nawet nieożywione przedmioty jak imbryk czy koszyk. Wydawałoby się, że te personifikacje powinny odpowiadać małym odbior-

¹⁵ *Latający kufer*, [w:] B, s. 112–113.

¹⁶ *Pod wierzbą*, [w:] B, s. 229.

¹⁷ *Kalosze szczęścia*, [w:] B, s. 66, 68.

¹⁸ *Kto był najszczęśliwszy*, [w:] B, s. 404.

¹⁹ *Ostatnia perła*, [w:] B, s. 245.

²⁰ *Pod wierzbą*, [w:] B, s. 228.

²¹ *Pięć ziarenek grochu*, [w:] B, s. 235.

²² *Pierwiosnek*, [w:] B, s. 402.

²³ *Krzesiwo*, [w:] B, s. 5–6.

²⁴ *Len*, [w:] B, s. 209.

²⁵ *Imbryk*, [w:] B, s. 383.

com, którzy – jak wykazał Piaget – rozumują animistycznie²⁶. Jednak na podstawie przeprowadzonych ankiet mogę stwierdzić, że dzieci wolą, gdy bohaterami są ludzie bądź zwierzęta – z takimi postaciami prawdopodobnie łatwiej się utożsamić, bowiem są bardziej wiarygodne.

Płaszczyna „naocznych wyglądów”, jakie *Baśnie* oferują dzieciom, bywa trudna do odbioru. Niekiedy konstrukt, który zostaje na mocy sugestii utworzony w umyśle dziecka, jest diametralnie różny od obrazu zamierzonego przez twórcę. Przyczyną jest specyficzne przemieszanie przez Andersena typowej dla baśni fantastyki z realizmem – z dominantą tego drugiego. Do fantastyki dzieci podchodzą z entuzjazmem i mocą świeżej, nie skrupowanej schematami wyobraźni, lecz u duńskiego pisarza świat istot nierealnych jest tyleż piękny i fascynujący, co groźny i przerażający. Podobają się dzieciom i budzą przyjazne uczucia takie postaci jak: kościelny duszek i elfy w baśni *Towarzysz podróży*, duszki kwiatów w *Calineczce* i krasnoludek u kupca. Aczkolwiek zjawiają się też budzące lęk, podstępne czarownice (np. w *Krzysiwie*) czy istoty, o których nie miałam jeszcze śmiałości przeczytać synowi, choć *Dzikie łabędzie* to jego ulubiona opowieść, mianowicie siedzące na grobach zmory, które „zdejmują swe łachmany, jakby się chciały kapać, rozgrzebują długimi, chudymi palcami świeże groby, wydobywają trupy i pożerają ich ciała”²⁷. Ten plastyczny opis w dorosłym wzbudza niesmak, zaś malucha może do głębi przerazić. Podobnie rzecz się ma z martwą jaskółką, którą opiekuje się Calineczka, Śmiercią, której matka usiłuje wyrwać swą pociechę czy Królową Śniegu. Trudno odmówić racji Bettelheimowi dowodzącemu, iż występowanie w baśniach straszliwych postaci i wydarzeń jest uzasadnione i konieczne, aby utwory mogły przemówić do nieświadomości małego odbiorcy, „ukazać mu egzystencjalne problemy w sposób jasny i zwarty”, a tym samym spełnić funkcję terapeutyczną²⁸. Niestety opowieści duńskiego pisarza spełniają tę rolę bardzo rzadko. Nie dokonuje się w nich omawiana przez Bettelheima, wspomagająca rozwój, eksternalizacja procesów wewnętrznych²⁹. Nawet, jeśli zostają spełnione warunki, by dziecko mogło się utożsamić z którymś z bohaterów, nie czuje się ono po lekturze pokrzepione i pełne wiary w swe możliwości pokonywania groźnych przeszkód, gdyż postaci najczęściej ponoszą w życiu doczesnym klęskę. Świat przedstawiony w większości utworów oparty jest nie tyle na romantycznej fantastyce grozy, co na wionącym grozą realizmie. O prawdziwości przedstawianych wydarzeń przekonuje dziecko szczegółowość opisu – czasem wręcz naturalistyczna – oraz typowe dla baśni Andersenowskiej formuły perswazyjno-fatyczne typu: „Wiecie dobrze, że...”, „Posłuchaj teraz...”.

²⁶ Zob. J. Piaget, B. Inhelder, *Psychologia dziecka*, przeł. Z. Zakrzewska, Wrocław 1993.

²⁷ *Dzikie łabędzie*, [w:] B, s. 108.

²⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne – o znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985, s. 47.

²⁹ Zob. B. Bettelheim, *op. cit.*

„To była prawdziwa historia”. A rzeczywistość pokazywana przez baśniopisarza jest dla małego dziecka przytłaczająca – pełno w niej śmierci, otwartych trumien, smutnych sierot, zamarzających na dworze, bezradnych dzieci. Ambiwalentne postaci nie dają się łatwo zaklasyfikować ani po stronie „dobrych”, ani po stronie „złych” – niegodna kobieta jest pijaczką, ale jest dobra dla syna³⁰; w *Krzesiwie* żołnierz jest dzielny i sprytny, ale zabija czarownicę, która go obdarowała; księżniczka z opowieści o towarzyszu podróży to piękność, która w doniczkach ma zamiast roślin głowy obcięte konkurentom³¹; dziewczynka z zapalkami jest biedna i dobra, lecz także bierna, niezaradna. Z takimi postaciami nie można się utożsamić, nie pomagają więc uporządkować kulatkowi jego chaotycznego świata wewnętrznego. Zdaniem Bettelheima, aby baśń przynosiła psychice malca terapeutyczny pożytek, musi się kończyć szczęśliwie. Pośród około 160 baśni Andersena zaledwie kilka ma zakończenie pomyślne – a i o tych można by dyskutować, bo np. brzydkie kaczątko pięknieje, lecz zostaje wykluczone ze swej pierwotnej społeczności; Elizie udaje się odczarować braci, lecz najmłodszemu zamiast ręki pozostaje łabędzie skrzydło. Rozmawiając ze mną, dzieci jednogłośnie stwierdzały, iż wolą te bajki, które dobrze się kończą. W trakcie czytania *Dziewczynki z zapalkami*, *Opowiadania o matce*, *Dzielnego łowianego żołnierza*, *Stokrotki* i *Choinki* widziałam smutne miny i wilgotniejące oczy małych słuchaczy. Po zakończeniu lektury następowała chwila konsternacji. Niektóre dzieci, nie wierząc, że tak tragicznie kończy się opowieść, zadawały pytanie: „A co było dalej?”

Baśniopisarz stwierdził w autobiografii: „Posiadam szczególny talent do rozmyślenia nad ponurą stroną życia, wyciągania z niej najgłębszej goryczy i smakowania jej [...]”³². To widoczne w *Baśniach* upodobanie do smutku, tęsknoty, grozy i śmierci pewnie budziło niepokój dzieci już w XIX w. Dla współczesnych przedszkolaków żyjących w dobie „happy-endów” i tzw. „bajek bez przemocy” Andersenowski ton i estetyka są trudne do przyjęcia. Duński pisarz miał zresztą świadomość, że nie tworzy dla dzieci. Tylko pierwsze wydanie baśni sugerowało dziecięcego adresata, kolejne rezygnowały z tej iluzji.

Nie można zanegować występowania w *Baśniach* uniwersalnych i ponadczasowych wartości, dostępnych odbiorcom w każdym wieku. Jednakże dostrzegając, jak wiele problemów z recepcją sprawiają te piękne utwory, stwierdzić należy, iż nie są one przeznaczone dla dzieci w wieku przedszkolnym. Za przestarzały należy uznać pogląd Krystyny Kulickowskiej, że baśnie te „można przekazywać zupełnie małym dzieciom, gdyż już we wczesnym dzieciństwie mogą do psychiki dziecka przeniknąć mocne, proste, wyrażone w nich uczucia

³⁰ *Niegodna kobieta*, [w:] B, s. 235–241.

³¹ *Towarzysz podróży*, [w:] B, s. 31.

³² H. Ch. Andersen, *Baśń mojego życia*, Łódź 2003, s. 115.

[...]”³³. Uważam historie opowiedziane przez słynnego Duńczyka za niezbywalny element europejskiego dziedzictwa kulturowego i sądzę, że konieczne jest zapoznanie z nimi dzieci. Te swoiste „inicjacje” powinny jednak nastąpić dopiero w szkole podstawowej. Będą wówczas wspinałym ćwiczeniem wstępnym pomagającym później zrozumieć teksty realistyczne. Dzieci w wieku szkolnym zrozumieją je zgodnie z wolą autora, w mniejszym stopniu bowiem odczuwają problemy językowo-semantyczne, a interpretując będą operować pojęciami abstrakcyjnymi, może nawet odczytają nadbudowaną nad semantyką warstwę symboliczną niektórych utworów. Kilkulatki słuchając Andersenowskich baśni – o ile opatrzymy je licznymi objaśnieniami – mogą rozwijać swą wyobraźnię, co jest niewątpliwym zyskiem. Czytając im, ryzykujemy jednak, że staną się pesymistami, przekonanymi, że nie można osiągnąć sukcesu w świecie pełnym bólu, strachu i śmierci, rządzonym przez niezrozumiałe dla nich zasady.

Karolina Strugińska

H. Ch. Andersen's *The fairy-tales* seeing by contemporary children (Summary)

The article describes observations concerning a reception of H. Ch. Andersen's fairy-tales by contemporary children. An authoress asserts that realistic and sometimes cruel plots created in 19th century, deprived of therapeutical value (according to the B. Bettelheim's conception), seem to be unsuitable for children at early age.

The thesis is supported by an unofficial survey carried out at two nursery schools among children aged 4–6, who were talking to the authoress about their fillings just after reading “The fairy-tales”.

The analysis of Andersen's tales (based on a model of literary work created by R. Ingarden) shows how difficult it is for small children to follow to these stories on every three levels of composition.

The article raises questions such as a language misunderstandings, a complicated metaphors and archaic elements of the world presented an excessively negative emotions connected with the texts.

³³ K. Kuliczowska, *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 108.

**WYKAZ HABILITACJI
I DOKTORATÓW LITERATUROZNAWCZYCH
W ROKU AKADEMICKIM 2006/2007**

Habilitacje

BOCHEŃSKI Tomasz

Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste

Celem pracy jest analiza estetycznych, filozoficznych i moralnych aspektów czarnego humoru w twórczości Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Rozprawa opisuje różnice i podobieństwa w literackich formach śmiechu ze śmierci: Witkacowski sarkazm wykluczonego, Schulzowską ironię i empatię oraz Gombrowiczowski śmiech z nicości. Ważnym elementem pracy jest przedstawienie zależności między czarnym humorem a totalitaryzującą się rzeczywistością lat trzydziestych.

English version:

The work focuses on the analysis of the esthetic, philosophical and moral aspects of the black humour in the art of Witkacy, Gombrowicz and Schulz. It describes the differences and the similarities among literary form of laugh in the face of death: Witkacy's sarcasm of someone who is being ostracized, Schulz's irony and empathy, Gombrowicz's laugh at nothingness. The crucial element of the dissertation is that it reveals the relation between the phenomenon of black humour and totalitarian experience of the thirties.

Doktoraty

(1 października 2006 – 30 września 2007)

BAUER Marcin

Struktura relacji w wybranych polskich pamiętnikach wojennych z XVII w.

Praca poświęcona jest strukturze relacji w wybranych polskich pamiętnikach z wojen XVII w. Analizie poddano dziesięć tekstów: Jana Piotra Sapiehy, Stanisława Żółkiewskiego, Samuela Maskiewicza, Wojciecha Dembołęckiego, Kazimierza Bogusława Maskiewicza, Jakuba Łosia, Jana Władysława Poczebota Odlanickiego, Mikołaja Jemiołowskiego, Jana Floriana Drobysza Tuszyńskiego i Mikołaja Dyakowskiego, które stanowią przegląd relacji z kampanii wojennych prowadzonych przez Rzeczpospolitą Obojga Narodów w XVII stuleciu, od wojny z Moskwą w latach 1609–1618) do wyprawy wiedeńskiej Jana III Sobieskiego w 1683 r. Głównym problemem badawczym są literackie aspekty pamiętnikarskich relacji, m.in. charakterystyka autora-bohatera, obecność roz-

winiętych technik narracyjnych i ewolucja gatunku w kierunku form bliskich literaturze właściwej. Praca referuje również biografie autorów pamiętników oraz szczegółowy stan badań nad poszczególnymi utworami.

English version:

The dissertation is concerned with the structure of relation in selected Polish memoirs from the 17th century wars. Ten texts have been analysed: by Jan Piotr Sapieha, Stanisław Żółkiewski, Samuel Maskiewicz, Wojciech Dembołęcki, Kazimierz Bogusław Maskiewicz, Jakub Łoś, Jan Władysław Poczeb, Odlanicki, Mikołaj Jemiołowski, Jan Florian Drobysz Tuszyński and Mikołaj Dyakowski. They are the review of relations from war campaigns waged by the Polish-Lithuanian Commonwealth during the 17th century, since the war against Grand Duchy of Moscow (1609–1618) till king John III Sobieski's Relief of Vienna in 1683. Main research issue is constituted by the literary aspects of memoirs, among other things characteristics of author-hero, presence of advanced narrative techniques and evolution of memoirs towards the forms which are close to the exact literature. The dissertation also presents the biographies of memoirs' authors and detailed state of research on the respective works.

FLISZEWSKA Olga

Metafizyka śmierci, czasu i miłości w twórczości Olgi Tokarczuk

Praca poświęcona jest analizie i interpretacji kategorii śmierci, czasu i miłości w twórczości prozatorskiej Olgi Tokarczuk. Badania prowadzone są w ujęciu antropologicznym. Podstawowym celem pracy jest uchwycenie najistotniejszych pytań egzystencjalnych, dających się wyodrębnić w prozie Tokarczuk. Praca składa się ze wstępu, trzech zasadniczych rozdziałów, zakończenia i bibliografii.

English version:

This work deals with the analysis and interpretation of categories of death, time and love in the works of prose by Olga Tokarczuk. The study is conducted in an anthropological grasp. The primary aim of this work is to seize the most essential queries of human existence which are depicted in the prose by Tokarczuk. The work consists of introduction, three chapters, conclusions and bibliography.

GAJAK-TOCZEK Małgorzata

Franciszek Próchnicki – dydaktyk i teoretyk literatury

Praca poświęcona jest działalności Franciszka Próchnickiego – wybitnego nauczyciela galicyjskiego drugiej połowy XIX w., autora pierwszego programu do nauczania języka polskiego, wielu podręczników dla młodzieży, jak też artykułów poświęconych sprawom polskiej szkoły. Celem pracy było przybliżenie osiągnięć twórcy metodyki języka polskiego – wobec braku opracowań na ten temat – jak też wykazanie kontynuacji jego myśli we współczesności. Praca składa się ze wstępu, jedenastu zasadniczych rozdziałów, zakończenia i bibliografii.

English version:

The dissertation is concerned with the activity of Franciszek Próchnicki – the outstanding Polish secondary-school-teacher in the second half of XIX century in Polish Galicia, the author of the first introduction of Polish language teaching, a lot of books for pupils and many influential articles devoted to the matters of Polish education. The main aim of this work is to bring the activity of this creative teacher nearer – in the fact of the lack of scientific descriptions on this subject – and to proof the continuation of his thoughts in the education of the XXI century. The work consists of an introduction, eleven main chapters, conclusion and bibliography.

JANOWSKA Magdalena*Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*

Praca dotyczy filozofii człowieka stworzonej przez Zofię Nałkowską w powieściach, dzienniku, opowiadaniach i tekstach publicystycznych. Głównym celem jest wskazanie literackich sposobów opisywania człowieka przez polską pisarkę modernistyczną. Praca obejmuje analizę słownika personologicznego pisarki, aforyzmów, motywów animalnych oraz porównanie koncepcji człowieka Zofii Nałkowskiej i Alexisa Carrela. Końcowa część dotyczy zestawienia personologii z interakcjonizmem Witolda Gombrowicza oraz charakterologią Karola Irzykowskiego, a także literackiego autoportretu pisarki. Praca jest podzielona na część wstępną, osiem rozdziałów zasadniczych, część podsumowującą i bibliografię.

English version:

The dissertation is concerned with the philosophy of a man in Zofia Nałkowska's stories, diary and journalistic writings. The main aim of this work is to indicate literary methods of describing the man by Polish modernist writer. The work consists of personology diary analysis, aphorisms, animal motifs and the comparison of Zofia Nałkowska's and Alexis Carrel's conceptions of human philosophy. The final part of the dissertation deals with the juxtaposition of Nałkowska's personology, Witold Gombrowicz's interactionism and Karol Irzykowski's literary conceptions of the man and Nałkowska's literary self-portrait. The work consists of an introduction, eight main chapters, summary and bibliography.

KACZOROWSKA Monika*Przekład jako kontynuacja twórczości własnej (na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego)*

Przedmiotem badań jest przekład jako kontynuacja twórczości własnej, a więc taki, w którym dominuje funkcja artystyczna i którego celem nie jest odtworzenie oryginału, poinformowanie czytelnika literatury docelowej o zamiśle autora tekstu źródłowego, ale napisanie własnego utworu poetyckiego. Egzemplifikacją tego zjawiska są przekłady Stanisława Barańczaka z poezji anglojęzycznej. Metodologia: praca czerpie z ustaleń tzw. systemowych teorii przekładu (Szkoły Manipulacyjnej i Szkoły Polisystemowej); przekłady poetyckie Stanisława Barańczaka z języka angielskiego są opisywane jako oczywiste transformacje tekstów źródłowych, przy jednoczesnym wskazywaniu na historyczne, polityczne, społeczne i artystyczne uwarunkowania tych tłumaczeń. Cel: prezentacja translatorskiego dorobku poety jako integralnej części jego dorobku wraz z konsekwencjami tego faktu dla poetyki przekładów.

English version:

The dissertation is concerned with translation as a continuation of poetic activity of a translator. In poetic translation a translator does not aspire to inform a reader of a translation (Target Text) about an intention of an author of an original literary work (Source Text), but to create his own poetic work. Stanisław Barańczak translations from English-language poetry are examples of the activity. Methodology: propositions of Manipulation School and Polisystem School; the poetic translations of Barańczak are described as the obvious transformations of the source texts; at the same time the historical, political, social and artistic context is showed. The main aim of this work is to present the translations of the poet as an integral part of his work and to present the consequences of the fact for the poetics of his translations.

KAŻMIERCZAK Monika

„Pod okiem pamięci”. Miejsce Słowackiego w wybranych programach i podręcznikach szkoły polskiej XX w.

Dysertacja służy identyfikacji miejsca Juliusza Słowackiego w polskiej szkole XX w. Podstawowym celem pracy jest analiza obecności romantyka w wybranych programach i podręcznikach szkoły średniej, ukazana na tle ogólnej sytuacji rodzimego szkolnictwa w odniesieniu do różnych ścierających się koncepcji dydaktycznych czy kierunków interpretacji, powiązanych z aktualnymi ideałami władz oraz rozwojem cywilizacyjnym państwa. Na główne rozważania składają się dwie części, prezentujące odpowiednio: programy i podręczniki od czasów galicyjskich po schyłek XX w., podzielone na sześć analogicznych rozdziałów oraz podrozdziały; pracę otwiera wprowadzenie, wieńczą zaś uwagi końcowe, bibliografia oraz indeks osobowy.

English version:

The dissertation is concerned with identification of place of Juliusz Słowacki in Polish school in XX century. The main aim of this work is to analyze the status of romantic poet in chosen programs and schoolbooks of secondary school. This analysis is shown against a background of general situation in native education with respect to different didactic conceptions or directions of interpretation, connected with current ideals of authorities as well as civilization development of country. Main deliberations consist of two parts concerning with: programs and schoolbooks since Galician times till the end of XX century, divided into six parallel chapters and sub-sections. The work starts with an introduction and ends with final conclusions, bibliography as well as personal index.

MIESZEK Małgorzata

Staropolskie intermedia (w teatrach szkolnych)

Praca poświęcona jest analizie staropolskich intermediów szkolnych. Rozprawa przedstawia specyfikę międzyaktów z poszczególnych scen, próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy i w jaki sposób charakter placówki, jej zadania i środki edukacyjne, wpłynęły na kształt intermediów. Jednocześnie w pracy wskazane zostały elementy wspólne, podobnie ukształtowane i powtarzające się w intersceniach ze wszystkich szkół. Przedmiotem opisu są także wzajemne stosunki (podobieństwa, różnice, kierunki inspiracji) teatru szkolnego, dworskiego i popularnego w zakresie intersceniów. W rozprawie omówiono również wybrane struktury świata przedstawionego oraz problem komizmu w międzyaktach szkolnych. Podjęta została również próba odtworzenia kształtu scenicznego międzyaktów. Ze względu na różnorodny charakter podejmowanych zagadnień w pracy wykorzystano cztery metody: analityczną, porównawczą, strukturalną oraz semiologiczną.

English version:

The dissertation's concern is the analysis of old Polish interludes in school theatres. The aim of this work is to present the specificity of interludes from particular environments and, on the other hand, to show common and recurrent elements that appear in all these schools. The dissertation set school interludes against interludes from courts theatres and the so-called "popular" theatre to show similarities and differences between them, as well as ways of inspiring one another. The work presents as well how selected elements like the plays' plot and protagonists were constructed. It moreover discusses the question of comedy in school interludes. There was also made an attempt to reconstruct stage presentation of interludes. Four methods were used to address the variety of problems that are discussed in the work: analytical, comparative, structural and semiological.

MIKOSZ Joanna*Gatunkowe formy dziennikarskie w dodatkach kulturalnych do gazet w okresie międzywojennym*

Rozprawa doktorska *Gatunkowe formy dziennikarskie w dodatkach kulturalnych w okresie międzywojennym* podejmuje próbę charakterystyki wybranych dodatków międzywojnia. Praca składa się ze wstępu, siedmiu rozdziałów, z których ostatni pełni funkcję zakończenia. Całość dysertacji zamyka „Aneks” zawierający wykaz dodatków dwudziestolecia, a także fotografie stron tytułowych wybranych suplementów prasy codziennej.

English version:

The doctoral dissertation *Journalistic genres in the culture supplement to the daily newspapers in the interwar period* was written at the University of Łódź in 2006. The thesis supervisor was Prof. dr Barbara Bogulebska. The dissertation consists of eight chapters. It presents the features of the daily newspapers supplements edited after 1918. The author discusses appendixes which were published for example in Warsaw, Cracow, Łódź and Vilna. Joanna Mikosz describes different kinds of the culture supplements (literary, theater, cinema, TV and radio appendixes). She focuses her attention on the content and the graphic side and also points out the functions of the supplements. The author distinguishes for instance informative, esthetic, communicative, cultural, cognitive and educational duties of the appendixes.

The phenomenon of supplements to the daily newspapers cannot be treated as a occasional one, but was the huge publication undertaking the scale of which was impressive.

The doctoral dissertation was published in the 2007. The book has been titled *The culture supplements to the daily newspapers in the interwar period*.

PORADECKI Mateusz*Obraz władzy w polskiej literaturze fantasy na przełomie XX i XXI w.*

Praca poświęcona jest analizie obrazu władzy w światach przedstawionych w polskich utworach fantasy powstałych na przełomie XX i XXI w. Składa się z pięciu rozdziałów poświęconych ustrojom i systemom władzy, percepcji władzy w świadomości bohaterów i postaci dalszoplanowych, obrazom władców i politycznej grze o władzę. Celem pracy było zbadanie wpływu współczesnego świata na kreację światów przedstawionych.

English version:

The dissertation is concerned with the analysis of the image of the power in Polish fantasy literature at the turn of the 20th and 21st century. It consists of five chapters concerning forms of government, political systems, perception of power among heroes, the image of the rulers, political games. The purpose of the dissertation was to analyze the influence of contemporary world on the worlds created by the writers.

RODE Dagmara*Tradycja i współczesność w filmowej twórczości Dereka Jarmana. Próba monografii*

Praca jest monografią twórczości filmowej Dereka Jarmana. Składa się z wstępu, pięciu rozdziałów, zakończenia; uzupełnia ją bibliografia oraz filmografia prac artysty. Autorka rozpoczyna od analizy dzieła Jarmana w kontekście dokonań awangardy filmowej. Następnie opisuje wykorzystanie elementów przestrzeni autobiograficznej, ewoluujące od postawy świadka do postawy wyzwania; obrazy Anglii, powstające z odczytania przeszłości przez pryzmat współczesnych twórcy problemów; zagadnienia obcości i represyjnego systemu społecznego oraz świadectwa kryzysu AIDS.

English version:

The thesis is a monograph on the film works of Derek Jarman. It consists of an introduction, five chapters and an ending; it is supplemented with a bibliography and filmography of the artist's works. The author begins with an analysis of Jarman's oeuvre in the context of the achievements of the film avant-garde. She then investigates how the elements of the autobiographical space are used, tracing the evolution of the director's stance from witness to dissenter; the pictures of England that emerge from reading the past through the prism of the current problems, raising the issues of otherness, a repressive social system and a testimony of the AIDS-crisis.

SARZAŁA Paweł

Twórczość Konstancji Benisławskiej na tle poezji religijnej polskiego oświecenia

Praca poświęcona jest życiu i twórczości oświeceniowej poetki – Konstancji z Ryków Benisławskiej. Choć autorka *Pieśni sobie śpiewanych* żyła w epoce polskiego oświecenia, jej liryki odbiegają zarówno pod względem formy, jak i treści od kanonu obowiązującej wówczas poetyki i dlatego uważa się je za fenomen. Przedmiotem badań stał się dorobek literacki inflanckiej poetki przedstawiony na tle poezji religijnej polskiego oświecenia. Praca uwzględnia również szeroki kontekst kulturowy i społeczno-polityczny przemian cywilizacyjnych przełomu XVII/XVIII w. Rozprawa składa się ze wstępu, z części poświęconej krótkiej charakterystyce epoki oświecenia w Europie i w Polsce, z dyskursu merytorycznego, który obejmuje m.in. analizę *Pieśni sobie śpiewanych*, walory literackie dzieła, zainteresowania i uzdolnienia autorki liryków religijnych, ze szczególnym uwzględnieniem wpływu mistyki hiszpańskiej i europejskiej tradycji literackiej na sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej; z rozdziału wiodącego zatytułowanego *Twórczość Konstancji Benisławskiej na tle poezji religijnej polskiego oświecenia*. Całość zamyka zakończenie, aneks, bibliografia oraz streszczenie w języku angielskim.

English version:

The dissertation is concerned with the life and artistic works of the Enlightenment poet – Konstancja z Ryków Benisławska. Although the author of *Pieśni sobie śpiewane* lived in the epoch of the Polish Enlightenment, her lyrics stray from the canon of the poetics existing at that time as far as their form and contents are concerned and, therefore, they remain an unusual phenomenon. The subject of the research became the literary output of the poet from Inflanty presented against a background of religious poetry of the Polish Enlightenment. The work also includes a wide cultural and socio-political context of the changes of civilization which took place on the turn of the seventeenth century. The dissertation consists of an introduction, a part devoted to a short characteristic of the Enlightenment in Europe and in Poland, and a content-related discourse which, among other things, takes into consideration an analysis of *Pieśni sobie śpiewane* – *Songs sung for myself*, literary virtues of her work, the interests and talents of the poet – Konstancja von der Rück Benisławska, with particular attention paid to the influence of Spanish mysticism and European literary tradition on the way of creating poetical speech, and of the main chapter entitled *Literary output of Konstancja Benisławska at the background of religious poetry of the Polish Enlightenment*. The whole is closed by a conclusion, annex, bibliography and a summary in English.

Spis treści

LITERATUROZNAWSTWO

Piotr Pirecki, Tragedie Piotra Krasuskiego wobec sztuki wymowy	3
– <i>The tragedy by Piotr Krasuski in view of the rhetoric</i>	11
Agnieszka Mazurska, O postaci Przeczystej Rodzicy z Hymnu na Dzień Zwiastowania . .	13
– <i>De l'aspect de la Mère Immaculée dans «La hymne pour la Journée de l'Annonciation»</i>	36
Małgorzata Iwanowicz, Barwne epitety w liryce młodopolskiej na wybranych przykładach	37
– <i>The colourful epithets in Młodopolska's poetry on selected examples</i>	57
Izabela Grzelak, Kilka uwag o Księdzu Piotrze Kazimierza Przerwy-Tetmajera	59
– <i>Several notes about "Father Peter" of Kazimierz Przerwa-Tetmajer</i>	70
Monika Urbańska, „[...] ja miłości mojej, która się rozkłada, treść i kształt boski wiernie chowam w sobie” – o pewnym dysonansie słów kilka	71
– <i>“[...] ja miłości mojej, która się rozkłada, treść i kształt boski wiernie chowam w sobie”</i> – <i>few words about a dissonance</i>	83
Stawomir Sobieraj, Ameryka Reymonta. Między Polonią a Nowym Światem	85
– <i>Amerika des Reymont. Emigration und die Neue Welt</i>	100
Łukasz Goss, „Okno na Barcza” (o powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego <i>Ge- nerał Barcz</i>)	101
– <i>“The look upon Barcz” (about novel by Juliusz Kaden-Bandrowski “Generał Barcz”)</i> .	111
Justyna Gabara, „Atramentowy bój o Pana Tadeusza”. Polemika wokół wystąpienia Jana Nepomucena Millera	113
– <i>“Inky fight for ‘Pan Tadeusz’”. Polemics concerning Jan Nepomucen Miller's speeches</i>	127
Jerzy Wiśniewski, Poeta i dźwięki w nowym mieszkaniu. Uwagi o cyklach wierszy Tryn- kowanie mrówkowca i Niedzielojda z tomu <i>Odczepić się</i> Mirona Białoszewskiego . . .	129
– <i>A poet and the noises in a new flat. Comments on the cycles “Trynkowanie mrówkowca” and “Niedzielojda” from a collection of poems “Odczepić się” by Miron Białoszewski</i>	138
Alicja Mazan-Mazurkiewicz, Anioł – byt transcendentny czy figura poetycka? O funkcjach postaci anielskich w poezji Adriany Szymańskiej	139
– <i>Angel – transcendental existence or poetic figure? Functions of angelic motif based on Adriana Szymańska poetry</i>	150
Małgorzata Mieszek, Limeryki, czyli przykład poezji niepoważnej	151
– <i>Limerics as an example of not-too-serious poetry</i>	165
Zbigniew Fiszbak, Europejczyk w Kartoflanii. O powrotach do „małej ojczyzny” w po- wieściach Mariana Pankowskiego	167
– <i>An European in Kartofflania – returns to the “small homeland” in novels by Marian Pankowski</i>	182

Olga Wilczyńska, Metafizyka śmierci w prozie Olgi Tokarczuk	183
– <i>The metaphysics of death in prose of Olga Tokarczuk</i>	206
Adam Mazurkiewicz, Oryginalność zwielokrotniona. Autocytaty w wybranych powieściach Stanisława Lema	207
– <i>Repeatedly originality. Auto-quotations in selected Stanisław Lems' novels</i>	217
Izabela Pogracka-Michalak, Pamięci, przemów Vladimir Nabokova na tle pisarstwa autobiograficznego	219
– <i>“Speak, Memory” of Vladimir Nabokov against a background of autobiographical writing</i>	227

DZIENNIKARSTWO, MEDIA

Joanna Mikosz, Wywiad, reportaż i korespondencja na łamach wybranych dodatków kulturalnych do prasy codziennej dwudziestolecia międzywojennego	229
– <i>Interview, reportage and correspondence in the culture supplements to the every day newspapers, which were edited before the Second World War</i>	242
Karolina Wieczorek, Literatura i jej twórcy w „Tygodniku Powszechnym” (2001–2005)	243
– <i>The literature and its creators in “Tygodnik Powszechny” (2001–2005)</i>	273
Joanna Bachura, Tekst audialny jako element humanistycznej edukacji gimnazjalistów	275
– <i>Audial text as element of secondary school pupils' education</i>	285
Kinga Klimczak, Jak go słyszą? Studenci o reportażu radiowym. Uwagi o instytucji słuchacza	287
– <i>The way we are heard. A study on the radio report. Remarks about the institution of the listener</i>	299
Agnieszka Leska-Dorenda, Papierowa i internetowa. Prasa dla młodzieży	301
– <i>The newspapers and internet magazines. Youth press</i>	310
Katarzyna Baranek, Agnieszka Lichawska, Kalendarium najważniejszych wydarzeń medialnych z historią Łodzi w tle (1821–2006)	311
– <i>The calendar of the major media events connected with the history of Łódź (1821–2006)</i>	329
Zbigniew Bednarek, „Ważniejsze są dla mnie reportaże niż nawet najbardziej sensacyjne korespondencje depešowe” – rozmowa z Wojciechem Jagielskim o jego reportażach wojennych	331
– <i>“For me more important than even the most sensational dispatches are reportages” – the interview with Wojciech Jagielski about his war reportages</i>	348
Michał Pienias, Dziennikarz jako pośrednik między politykami a opinią publiczną	349
– <i>Der Journalist ist der Vermittler zwischen Politikern und öffentliche Meinung</i>	363
Krzysztof Grzegorzewski, Retoryka ataku i obrony w wybranych programach telewizyjnych na przykładzie tzw. „afery taśmowej” i „seks-afery”	365
– <i>Die Rhetorik den Angriffs und der Verteidigung in Fernsehprogrammen am Beispiel der sogenannten „Tonband-Affäre” und „Sex-Affäre”</i>	374

DYDAKTYKA LITERATURY I KULTURY

Monika Kaźmierczak, Juliusz Słowacki w podręcznikowym ujęciu Stanisława Tarnowskiego	375
– <i>Juliusz Słowacki seen in the Stanisław Tarnowski schoolbooks</i>	391
Dominika Dworakowska-Marinow, Małgorzata Gajak-Toczek, Rzeźba, architektura i muzyka w wybranych wierszach Zbigniewa Herberta	393
– <i>Sculpture, architecture and music in Herbert's poetry</i>	402
Aneta Krasieńska, Teksty literatury wysokiej w odbiorze uczniowskim w świetle ankiety	403
– <i>Texts of the highly artistic literature received by a pupils in the view of results of surveys</i>	420

Magdalena Marzec, O miłości z gimnazjalistami. Projekt dydaktyczno-wychowawczy . . .	421
– <i>The issue of love in teaching to gymnasium students. The educational project with didactic elements</i>	440
Karolina Strugińska, Baśnie Andersena oczyma współczesnych przedszkolaków	441
– <i>H. Ch. Andersen's "The fairy-tales" seeing by contemporary children</i>	447

WYKAZ HABILITACJI I DOKTORATÓW LITERATUROZNAWCZYCH
W ROKU AKADEMICKIM 2006/2007

Habilitacje	449
Doktoraty (1 października 2006 – 30 września 2007)	449